RADU VOINESCU

SUBIECTE I

Scriitori români contemporani

Coperta: MIHAI ZGONDOIU

Colecția STUDII
»

ISBN
973-7633-02-4

RADU VOINESCU

SUBIECTE I

Scriitori români contemporani

Editura Fundației Culturale LIBRA®
București, 2005

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

VOINESCU, RADU
Subiecte I. *Scriitori români contemporani/* Radu Voinescu -
București, Editura Fundației Culturale Libra, 2005

ISBN 973 - 7633-02-4

Volum apărut cu sprijinul Ministerului Educației și Cercetării

ALICE BOTEZ SAU UN VEAC

DE SINGURĂTATE ÎN BALCANI

Istoria mare...

Când, prin a doua jumătate a veacului al șaisprezecelea, Petru Cercel pribegea fără tron pe la Alep, în Siria, după ce trecuse prin Cipru, o găsea acolo pe mătușa sa, Doamna Chiajna, alături de fiii ei. Siria conta atunci încă, mental vorbind, ca veche provincie bizantină, așa încât domnii munteni sau moldoveni umblau de colo-colo prin Imperiul Otoman fără a avea, probabil, sentimentul acut că rătăcesc prin cine știe ce străinătăți. De altfel, tot Petru se va afla mai apoi la Damasc, pe urmă la curtea regelui Franței și apoi pe lângă Sfântul Scaun, ca un locuitor de neam nobil al unei Europe împărțite, dar parcă prea puțin divizate, dacă ar fi să comparăm cu rigorile care aveau să se instituie în materie de frontiere și obiceiuri în perioada următoare secolului al XVII-lea și să se accentueze către o maximă severitate o dată cu ordinul lui Lenin de a închide granițele Rusiei după Revoluția bolșevică. Urmările acestui gest au marcat mentalul întregului secol al XX-lea.

Dar să nu pierdem firul! Pretendentul la scaunul domniei în Tara Românească, cel care avea să fie socotit principele aducător de suflu renascentist la nord de Dunăre, bun - se pare - versificator de limbă italiană, nu era singura

beizadea ce se preumbla (și încă nu i-am trasat aici întregul drum) prin Europa, prin spațiul dominat încă de umbra marelui Bizanț. Mihnea Turcitul - ne încunoștiințează Nicolae lorga, în **Bizanț după Bizanț** - va ajunge în Rhodos și în Africa, la Tripoli, Radu Paisie la Alexandria Egiptului, Ecaterina, soția domnitorului Alexandru (lorga nu precizează, dar s-ar putea să se refere la Alexandru al II-lea Mircea), avea o soră stabilită la Murano, iar enumerarea acestor tribulații ale marilor familii ar putea continua.

Tot așa, numeroase familii bizantine sau fanariote - Paleologu, Cantacuzino, Ruset, Duca, Hrisoverghi, Delaporte -, unele trase din sânge imperial, s-au stabilit în Țările Române. Influența culturii Bizanțului va trebui urmărită, la un moment dat, mai mult decât până acum, și prin prisma rolului pe care l-au jucat relațiile de zi cu zi, obiceiurile pe care aceste familii le-au adus cu ele și le-au perpetuat. Cert este că încă în răstimpul dintre cele două războaie mondiale, și chiar o scurtă vreme după instaurarea comunismului în România, numele acestea aveau o anumită influență în viața publică dar și în cercurile aristocrației sau marii burghezii de la Iași și București. Un studiu istoric despre viața cotidiană în perioada interbelică în țara noastră - după calapodul celor urzite de Georges Duby și Philippe Aries - ar releva, cu certitudine, aspecte interesante ținând de remanența unei psihologii care, chiar dacă-și pierduse legătura cu rădăcinile - Constantinopolul capitulase la 1453, continuând

să supraviețuiască însă în forme neoficializate, în blazoanele descendenților arhonților, în obiectele moștenite din generație în generație, în practica de a încheia căsătorii 6
care urmăreau nu numai de a menține averile laolaltă dar și de a prezerva neamestecul sângelui, ferindu-1 de consecințele unor uniuni morganatice. Ca și în multe alte mărunte dar însemnate amănunte.

Ce legătură au toate acestea cu literatura? întrebarea este cât se poate de firească. Dacă despre influența culturii grecești asupra celei române s-a vorbit nu o dată, dacă au fost examinate motive care au putut apărea în diferite epoci și opere, la diverși autori, mai puțin mi se pare că s-a putut observa și în ce măsură lumea aceasta, trăind ca o reminiscență a propriei măreții, a putut fi subiect de literatură. Realitatea este că atunci când am putut fi conștienți de ea - prin necesara distanță care s-a așezat între o perioadă în care încă mai putea fi înregistrată ca atare și mai juca un rol și contemporaneitate - nu prea mai existau elemente prin care să poată fi identificată. Pentru a spune lucrurilor pe nume, această lume a dispărut, practic. Și probabil că nimeni nu i-a sesizat zbaterile și agonia - laolaltă cu ale întregii aristocrații românești - așa cum a făcut-o G. Călinescu, în cele două romane, **Bietul loanide** și **Scrinul negru.** Mai cred că nu i s-a acordat, celui de-al doilea, atenția cuvenită, tuturor apărându-le ca eclipsat de strălucirea spectaculoasă a primului. Dar poate că uneori ar trebui să urmărim în cărți de o asemenea factură

nu numai esteticul ci și latura documentară. Tot Călinescu a sesizat importanța problemei, din moment ce a putut alcătui, în privința **Scrinului negru,** și un roman al romanului, unde sunt importante și legăturile dintre reeditate și ficțiune, și metamorfozările pe care personajele le suferă din existența adevărată către cea a literaturii, dar și configurația și specificul acelei lumi, al acelui tip de umanitate, aș putea spune, al cărei crepuscul îl surprindea.

Romanele de familie nu sunt multe în literatura noastră. Nici în altele nu sunt atât de numeroase pe cât ni s-ar părea la prima vedere. Am avea, la o rapidă evaluare, ciclul Comăneștenilor, al lui Duiliu Zamfirescu, cel al Hallipilor, scris de Hortensia Papadat-Bengescu și, bineînțeles, **Cronica de familie,** a lui Petru Dumitriu. De ce la o primă evaluare? Pentru că, din cauza clasării în aria literaturii de consum, **Dinastia Sunderland-Beauclair,** scris în tandem de Vintilă Corbul și Eugen Burada, nu face obiectul interesului criticilor. După cum, din cealaltă perspectivă care ne interesează aici, **Căderea Constantinopolului,** al acelorași, din nou nu intră în discuție.

Aceasta nu înseamnă însă că familiile nu au jucat un rol important în civilizația și în cultura din spațiul dunărean. Altfel decât în cea occidentală în anumite privințe, dar, în sfârșit, nu mai puțin însemnat. Pe de-o parte, e vorba de familiile să le numim pământene (cu rezerva pe care mi-o însușesc, venită dinspre partea teoriei lui Dumitru Drăghicescu, după care clasa stăpânitoare provine,

de regulă, din alogenii care au supus populațiile băștinașe în secolele de început ale Evului Mediu), pe de alta, de bizantinii și fanarioții ajunși aici și înpământeniți. Despre aceștia din urmă, generalul conte de Langeron, francez în slujba armatei imperiale ruse, ajuns cu treburile războiului, la cumpăna dintre veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, în Țările Române, nota: „Nu numai că (boierii) au cu toții pretenția că ar coborî cel puțin din foștii domnitori ai țării, dar chiar, îndeobște, spun că se trag din împărații greci, iar unii, pe drept sau pe nedrept poartă nume care amintesc numele acelor împărați ai Constan- tinopolului, slabi și nefericiți, dintre care aproape nici unul, de-a lungul a șapte sau opt veacuri, n-a domnit cu măreție și nici n-a murit de moarte bună. Ciudată și nesăbuită pretenția aceasta, trufie de barbari, să spună că sunt urmașii unor nelegiuiți, necunoscuți sau uzurpatori, ucigași sau uciși! Căci ce altceva erau acei Comneni, Angheli, Lascaris, Andronici, Cantacuzini?...”

Manierele occidentale aveau să fie introduse însă în Principate - după un prim impuls dat de prezența ofițerilor ruși (reprezentanți ai unei țări care luase deja, la nivelul societății înalte și al armatei, manierele Apusului datorită lui Petru I și Ekaterinei cea Mare) și de Regulamentele Organice - de către feciorii și fiicele acestor bizantini, levantini, dimpreună cu cei ai spițelor vechi aici: Golescu, Slătineanu, Văcărescu, Filipescu, Greceanu și așa mai departe.

Ei bine, lumea aceasta avea să sfârșească după 1948. Și nici atmosfera care o guve na nu prea

avea să mai apară în literatură. G. Călinescu, așa cum am spus, îi sesiza și căuta săr-i surprindă crepusculul. Și, dacă dezghiocăm povestea din învelișul ei ideologic, Eugen Barbu nu era mai puțin atent la dispariția ei, deși romanul **Facerea lumii** ține partea „noilor prefaceri", teza lui fiind că societatea aceasta vinovată de toate viciile trebuie să piară. Barbu avea să se reabiliteze cumva mai târziu, scriind **Princepele** dar, tot din unghiul care ne interesează în aceste rânduri, măsura sensibilității lui față de universul în disoluție al acestor urmași ai unei măreții apuse avea să o dea abia **Săptămâna nebunilor.**

Caracteristica majoră a cronicilor de familie este, în spațiul literaturii române, surprinderea stingerii acestora, mai apăsat decât a ascensiunii. Scriitorul român a fost mai atent la fenomenul dizolvării și degradării, acesta l-a sedus mai mult, l-a obligat să construiască mai ales în orizontul laturii negative. Consangvinitatea și tarele ei, incestul, degenerescența, ratarea în plan afectiv și social, slăbiciunea, o supunere față de fatalitate tipică unor descendenți cu vitalitatea slăbită, morțile misterioase sau, în orice caz, asupra cărora planează suspiciuni acoperă pagini minunate altfel, dar pătrunse de un suflu nefast, greu, apăsător. Sigur că se poate nuanța, că se poate discuta de la un caz la altul, impresia de ansamblu rămâne însă legată de crepuscular și de morbid.

Dacă Maurice Druon descrie, în **Regii blestemați,** felurite întâmplări sângeroase, drame, otrăviri, incesturi, intrigi la vlăstare de spiță regală, nu se poate spune însă că

stranietatea sau atrocitatea unor scene au ceva în comun cu tânjeala fatalistă din romanele scriitorilor români, de care tocmai am amintit.

Tristețea este o formă de participare a scriitorului de la noi la aceste tragedii. Și aceasta din motivul foarte puțin lămurit până acum al unei percepții speciale a timpului de către acesta din urmă. Durerea timpului care se scurge, se diminuează până la a se retrage în sine, aneantizându-se pentru observator este cea care domină scrisul, mentalul auctorial.

Pe acest teren apare în proza anilor ’60 romanul **Iarna Fimbul,** de Alice Botez. O cronică de familie pe care istoriile și dicționarele de până acum au ignorat-o în sensul în care vorbim. Este vorba, simultan, de un plonjeu într-o

istorie revolută, de urmărirea unei linii de destin - ca să mă pronunț astfel - a literaturii române, ca și de nevoia de a recupera fictional o lume apusă. Din care în acel timp nu mai rămăseseră, risipite prin ceața anonimatului unor slujbe anoste, a unor mențiuni de stare civilă ca oricare altele, decât numele.

Și rezist cu greu tentației de a cita finalul din **Numele trandafirului,** de Umberto Eco.

...și istorii de familie

Alice Botez publica **Iarna Fimbul** în 1968. La vremea respectivă, literatura sud-americană era prea puțin cunoscută în România. Ar trebui să nu scape nimănui asemănarea izbitoare dintre tema

scriitoarei noastre, care debuta la 54 de ani, și aceea din **Un veac de singurătate,** de Gabriel Garci'a Mârquez. Romanul columbianului apăruse numai cu un an înainte (iar de tradus la noi avea să fie doar peste încă șase) și e greu de presupus (chiar într-o versiune în vreo altă limbă de circulație decât spaniola) că ar fi putut să o inspire în vreun fel pe scriitoarea de la București. De ce fac această referire? Pentru că ne-am obișnuit, cu drept cuvânt, să vedem în multe opere ale literaturii noastre ecouri ale unor modele aflate pe alte meridiane. De data aceasta lucrurile nu stau așa.

Nimeni n-a remarcat, în vreun comentariu la ediția românească a cărții autorului premiat cu Nobel în 1982, similitudinea cu un roman puternic, mare, datorat unui scriitor român. Bizara cecitate nu se explică nici prin faptul că Alice Botez ar fi fost o autoare fără succes de

11 critică, nici prin lipsa de interes pentru cartea ei, Alice Botez beneficiind de aprecieri elogioase în mediile literare de la noi, o serie de scriitori și critici cultivând-o cu asiduitate. Nici ediția a doua, treizeci de ani mai târziu (Editura Vitruviu, 1998), nu a părut a atrage prea serios atenția. Snobismul criticului român nu vrea să aibă de-a face decât cu nume răsunătoare. Or, Alice Botez este azi aproape uitată, cu toate că oricând opera ei ar putea face obiect de studiu în universități, precum romanele lui Gide, Faulkner, Huxley sau Virginia Woolf, și poate genera cel puțin lucrări de diplomă interesante.

Iama Fimbul este istoria unei familii, o cronică de familie, așa cum am mai spus. Nu are

însă dimensiunile celor invocate; este vorba de un singur roman, care trasează o perioadă de aproape opt decenii din istoria familiei Vatarzi, de origine bizantină, înrudită cu alte două, cu aceleași rădăcini, Duca și Delasena. Alice Botez scrie despre o lume revolută, care se dizolva în apele unei realități cu care ea nu mai avea nimic comun. O lume în »
care un personaj feminin, așa cum este Teofana, domină în virtutea nu numai a puternicei personalități cu care este dotată dar și a faptului că se manifestă ca legatar al unei importante moșteniri de familie, materială și mai ales mentală, cu ceea ce înseamnă aceasta bun sau rău, configurat însă în tradiție, o lume în care femeile încă se mai îndeletnicesc cu împletitul (Ana împletește mănuși în salon, așa cum Mrs. Ramsay, din **Spre far,** împletea ciorapi). Personajele acestea cu nume grecești marchează pregnant o anumită matrice balcanică.

Curgerea evenimentelor nu o respectă pe cea cronologică. Ne găsim în fața unui exemplu de asumare a celor

mai cunoscute tehnici ale literaturii moderne, tehnici combinate într-un singur text într-o manieră care nu se arată deloc ostentativă, dimpotrivă, unitatea dintre formă și conținut se dovedește absolut remarcabilă. Regăsim dislocarea povestirii, ca la Faulkner sau la Huxley, multi-plicarea punctelor de vedere, ca la Gide ori la un scriitor foarte îndepărtat, a cărui nuvelă **Intr-un bunget de pădure** a făcut epocă, japonezul

Ryunosuke Akutagawa, fluxul conștiinței, ca la Joyce, sondarea psihicului și redarea legăturilor și a distorsiunilor dintre psihismul uman și timpul fizic, ce poartă numele de durată, ca la Virginia Woolf, utilizarea tipului narativ neutru, ca în noul roman francez.

Nu i se poate reproșa calchierea, supunerea față de aceste modele care la data respectivă intraseră deja în atenția teoreticienilor. Alice Botez se folosea ingenios, creativ de ceea ce învățase de la marii scriitori de prin alte părți. Ceea ce am afirmat mai înainte cu privire la imposibilitatea inspirației după alt autor se referea la tema din cartea lui Mârquez, cu care are o similitudine uimitoare. Toate legăturile pe care am încercat să le stabilesc sunt numai de localizare în spațiul literaturii mondiale a acestei scriitoare de o cultură vastă, profundă dar dotată și cu un talent care face ca datele culturale să se estompeze, topite în trama cărții.

Un argument în favoarea acestei înzestrări speciale pentru roman ar fi, spre pildă, tocmai faptul că i s-a reproșat recurgerea la modalitățile romanelor de senzație. Liviu Petrescu sancționează, pe urmele lui Nicolae Manolescu, în articolul altminteri comprehensiv pe care i-1 dedică în **Dicționarul scriitorilor români,** imaginația

13 de tip romantic a autoarei, fascinația acesteia pentru efectele melodramei și ale romanțurilor de la mijlocul veacului trecut, pline de mistere tenebroase de familie și de lovituri de teatru. Poate că acest lucru e valabil mai ales pentru alte cărți

ale lui Alice Botez, pentru **Emisfera de dor** sau **Pădurea și trei zile. Iarna Fimbul** cred că are însă dozajul bine potrivit, iar acuzele care i se aduc ar trebui interpretate în favoarea scriitoarei. Și aceasta pentru că de la Longos încoace romanul trebuie să fie plăcere de a povesti. Ce ar mai rămâne din **Absalom, Absalom!** ori din **Orb prin Gaza** și chiar din ***Les caves du Vatican,*** ca să iau numai trei exemple dintre multe altele posibile, în absența elementelor pe care un estetism greșit canalizat, care vede demoni și acolo unde nu e cazul, le incriminează? Probabil ce ar rămâne și din Dostoievski, din Mario Vargas Llosa ori din atât de prizatele romane ale lui Umberto Eco. Un scriitor nu trebuie să stăpânească doar tehnica, altfel rămâne precum Michel Butor sau Alain Robbe-Grillet, bun doar pentru teze inteligente dar plicticoase despre articulări narative, e nevoie să dirijeze în egală măsură și povestea, fabula. Așadar, tocmai apelul la elemente din această recuzită constituie semnul talentului autentic al scriitoarei.

Iama Fimbul este povestea stingerii unei familii. Dacă vom realiza o schemă genealogică a personajelor din **Un veac de singurătate,** de Garcia Mărquez, vom descoperi că ultimul descendent al familiei Buendia este un copil cu coadă de porc, mâncat de furnici, copil născut din legătura incestuoasă dintre doi urmași îndepărtați ai lui Jose Arcadio și ai Ursulei. Cu această progenitură a lor, ei închid cercul genealogic și închid arcul de timp al unui secol.

Alice Botez scrie tot despre închiderea unui cerc genealogic, Manuel și Tecla, separați și

stingându-se fiecare în alt colț de lume, avertizați că dragostea lor nu se poate realiza, fiind, de fapt, frați, născuți din Andronic și Irina Duca și din Andronic și Silverina. Tragedia se accentuează prin faptul că Irina și Silverina sunt, de fapt, surori. Consangvinitatea a provocat perpetuarea tarelor la marile case ale aristocrației europene, cum se știe, dar scriitoarea merge aici mai departe, făcând apel la cazul tulburător al încălcării tabu-ului incestului, restabilind legătura cu un model literar antic, născut tot în Peninsula Balcanică, cu **Oedip** al lui Sofocle.

Dar așa-zisele motive tipice literaturii de senzație nu fac deloc mai lejeră lectura romanului. Ceea ce ar contrazice încă o dată - în ce privește **Iarna Fimbul,** cel puțin - punctul de vedere excesiv estet pe care l-am invocat. O carte densă, complicată, cu stil elaborat după cele mai pretențioase canoane ale neomodernismului nu are cum să constituie o atracție pentru amatorii de literatură de consum. începând chiar cu simbolistica titlului. Andronic, istoric și arheolog, lasă un manuscris deosebit de toate celelalte cărți ale sale. El „descoperise «simbolurile Iernii Fimbul» la popoare și în epoci felurite. Aflase și semnificația. Este vremea iernii lungi și grele dinaintea sfârșitului - sfârșitul unei civilizații, după care vine un început, se deschide un drum, sau «porțile paradisului», apar «îngeri, zei sau alți oameni»". Motivele „iernii..." / .../ le-a denumit «universalele» simboluri ale încheierii unui ciclu." într-adevăr, *Fimbulwethr,* adică iarna cea lungă, este un mit escatologic al populaților scandinave, și el vorbește despre o iarnă care va distruge viața

pe pământ, anunțând amurgul zeilor și pregătind moartea universului.

Extincția acestei familii sugerează, printr-un procedeu stilistic altminteri cunoscut, retragerea in sine a întregii lumi. Dragostea însăși, pe care o putem considera, în lumina atâtor mituri ale fertilității, element primordial al nașterii și regenerării, se transformă aici în opusul ei. Iubirile din **Iarna Fimbul** sunt vinovate, morbide, declanșatoare de rău. Alice Botez inversează simbolistica iubirii pentru că într-un univers regresiv toate sensurile se transformă în opusul lor. Atmosfera cărții e sumbră, maladivă, personajele nu mai reușesc să comunice între ele, se mișcă în virtutea unor legi care nu le mai sunt decât determinări străine, cu care lumea lor interioară nu se acomodează.

Povestea se constituie din alăturarea vocilor personajelor - Manuel, Ana, Tecla, Nichifor, Irina, Vasilisa, Andronic, Teofana, Alfonsa, Teofil, Alexe, Anton, Job, la care se adaugă cea auctorială, în capitolul cronicii referitoare la strămoși și în acela intitulat „Durata" -, personaje care nici măcar nu trăiesc toate în același timp dar care adaugă partea fiecăruia la reconstituirea, ca într-un joc de *puzzle* (o comparație care apare des în legătură cu romanul modern), a unei istorii și mai ales contribuind la deslușirea secretelor care se perpetuează o dată cu familia. Remarcabilă este individualizarea personajelor. Fiecare se exprimă cu personalitatea sa distinctă, fiecare imprimă întâmplărilor relatate viziunea sa și acestea poartă

mereu haloul de ceață datorat unuia sau altuia dintre cei care le trăiesc, cititorului rămânându-i să separe nucleul faptic de culoarea și amprenta transfigurației. Intr- un fel, parcă și întâmplările sunt anume alese pentru a fi istorisite de personajul cu psihologia cea mai potrivită.

Moartea Silverinei, înecată în lac, este povestită mai întâi de Irina, la care se manifestă semnele unei dereglări mintale, apoi de Vasilisa, care are rolul unui rezonator al întâmplărilor și atitudinilor celorlalte personaje. Sunt splendide paginile în care meandrele minții Irinei sunt redate în text. Obsesia pentru apă a acesteia, sinuciderea Silverinei în apele adânci și întunecate ale lacului, scena inundației din final, halucinantă, absurdă, cataclism tăcut dar nu mai puțin înspăimântător, constituie ocurențe ale unei înclinații către poeticitatea universului acvatic poate unice în literatura noastră. în orice caz, nebunia Irinei, redată „din interior", nu e cu nimic mai prejos față de nebunia căreia îi dă formă Faulkner la Benjy, din **Zgomotul și furia** (e de observat o similaritate de structură între **Iarna Fimbul** și romanul americanului, lesne de desprins fie și numai dacă urmărim titlurile capitolelor, care se referă la repere temporale care nu respectă ordinea cronologică; ***The Sound and the Fury*** avea să capete versiune românească numai în 1971).

Remarca pe care tocmai am făcut-o vrea să spună că nu doar vocile narative joacă rolul important ci și dislocările temporale. O simplă

enunțare a titlurilor capitolelor cărții poate fi edificatoare: *„Reminiscențele* (Timpul trăit) 5 octombrie 1925-8 aprilie 1942“, *„Strămoșii”, „Reminiscențele* (Timpul trăit) 7 iulie 1869-23 septembrie 1939“, *„întâmplările* (Timpul consumat) 19 septembrie 1943- 30 septembrie 1946”, *„Durata* (Sfârșitul timpului trăit) 12, 14, 18 octombrie 1946“.

Ceea ce se întâmplă în **Un veac de singurătate,** efectul fatalității incestului până la ultima consecință, moartea ultimului urmaș, nu se întâmplă însă în **Iama**

Fimbul. Manuel și Tecla nu depășesc pasiunea platonică. Sunt avertizați la vreme, iar Manuel, care ar fi vrut să se justifice uman devenind creatorul unui nou limbaj muzical în care să cuprindă, într-un fel, ecuația lumii (ecouri din Pitagora și din Platon; Alice Botez era o extrem de avizată cititoare de filosofic și cărțile sale sunt mărturie a acestei pasiuni, fără a fi însă și transcrieri de teorii, cum se mai întâmplă, ci literaturizări ale acestora) descoperă că nici muzica nu mai are importanță. Rămâne doar rotirea timpului. „înaintarea e durere și trecerea celuilalt viața morții. Sunt făclii, abia stinse, doar abur, spirale răsucite..."

2001

„STRIGĂTUL" ANGELEI MARINESCU

Nu mi-e limpede motivul pentru care Angela Marinescu se consideră rockeriță, așa cum îi scria într-un mesaj lui Gheorghe Grigurcu în „Vatra" (nr. 4-5/2001): „...vă fac și eu, nu numai versurile, cu dragoste și duioșie sfâșietoare, cu mâna mea de rockeriță, semnul iubirii mele veșnice". Probabil criticul să se fi exprimat așa în vreo cronică. Cert este că „iubirea veșnică" ținu doar până în seara acordării premiilor Uniunii Scriitorilor pe anul 2000 (17 septembrie curent) când, luând cuvântul, emoționată și fâstâcită ca o școlăriță, pentru a mulțumi pentru premiul la poezie, găsi resurse pentru a se indigna de poziția pe care „unul, Gheorghe Grigurcu" a avut-o față de poezia sa. Despre același Gheorghe Grigurcu, Ion Pop, președintele juriului, avea să spună cuvinte frumoase, ceva mai târziu, la finalul manifestării (s-a început cu premiile de debut, ajungându-se, ca la „Oscar", la cele mai valoroase, serie în care autorul „Existenței poeziei" a fost capătul). Am păcătui prin maniheism dacă am lua de bună exclusiv una sau alta dintre cele două atitudini? Să spunem mai degrabă că sensibilitatea accentuată a poeților face ca viața literară să se pigmenteze și

cu asemenea momente.

Angela Marinescu a fost răsplătită, împărțind, de fapt, gloria cu Ana Blandiana, pentru volumul de poezie **Fugi**

postmoderne, apărut la Editura Vinea. La drept vorbind, mi se pare ușor stranie alegerea acestui titlu. Angela Marinescu are de-a face cu postmodernismul cam cât avem toți, în cadrul conexiunii universale. Nu cred că e, totuși, cazul să emitem speculații cu privire la motivația alegerii titlului cu pricina (chiar dacă va fî tentat cineva să citească: „Fugi, postmoderne!"). Poate chiar nepotrivirea lui cu materia poetică inclusă în carte să fie semnul postmoder- nismului.

Pentru că avem în Angela Marinescu - sugestia îi aparține lui Laurențiu Ulici - o poetă de factură expresionistă. Un expresionism de o foarte bună factură, chiar dacă uneori fracturat de exprimări mai puțin fericite, chiar dacă nu toate cărțile sale sunt la aceeași înălțime. **Parcul,** de pildă, cred că e un volum neîmplinit. „Particularitatea discursului liric al acestei poete (scria Laurențiu Ulici în **Literatura română contemporană,** volumul I, **Promoția ‘70) -** printre cele mai apăsat originale din poezia contemporană - este dată de fervoarea confesiunii într-o erupție de scrâșnet existențial amplificată de viziuni eshatologice transcrise expresionist". Tot el își încheie capitolul dedicat poetei, referindu-se la volumul **Blindajul final** (1981), cu următoarele cuvinte: „înclinația logoreică, altădată supravegheată semantic, riscă să se transforme în bolboroseală lipsită de sens

poetic". Destul ca să poată fi gratulat, eventual, cu: „imul, Laurențiu Ulici".

Marian Popa scrie, la rândul său, în **Istoria literaturii române între 23 august 1944-22 decembrie 1989,** cu privire la cartea din 1969, **Sânge albastru,** că „este, indiferent de titlu, puternic erotizată, „deși erotismul este numai cea mai la îndemână posibilitate de a trăi intens,

20 până la anulare, o corespondență metaforică fiind țipătul, elemente și funcții anatomice contribuie la precizia acestei isterii - carne, sânge, sex, corp, rană, animal, fiară -, dar și altele, specifice temei - templul, turnul, piscul, ciocul." Marian Popa o include pe Angela Marinescu la capitolul „Erotici", alături de Nina Cassian, Horia Zilieru, Ovidiu Genaru, Radu Cârneci, Matei Albastru, Dan Rotaru.

Gheorghe Crăciun împărtășește aceeași părere cu privire la expresionismul Angelei Marinescu. Nu știu dacă a scris undeva, știu că a spus-o în intervenția sa la lansarea volumului despre care e vorba aici, în ianuarie 2001, la Muzeul Literaturii Române.

Nici o incompatibilitate, cum se știe, între erotism și expresionism. „Doamne, cămașa mi s-a subțiat și a devenit/ una cu mine, sunt ca și cum/ aș fi goală, sunt cu creionul pe limbă,/ cu limba pe inimă și cu inima/ pe creștet. Iar capul astfel împodobit plesnește/ pe cer, se împrăștie/ focul din capul meu, zăpăcit într-un dans/ fără pași numărați, nimic în acest/ dans nu este numărat, determinat, aranjat,/ clasat, vechi, Doamne, totul este nou,/ mi-e silă că sunt perversă... mie silă/ că

sunt prea aproape de Tine, încearcă/ să mă luminezi pe mine cu lumina/ din acest poem, ai să vezi și tu cum nimic/ nu ajunge până la mine./ cum se zbate lumina ca o pisică ce-și târăște/ fundul pe pământ,/ ca un vierme albastru care mănâncă pământ,/ ca un șobolan care respiră pământ./ vezi și tu, doamne, că nu am nici o șansă./ să vină adelina să vină irina să vină sergiu/ să asiste la zvârcolirile mele amoroase./ să plângă ei să mă mântui eu.// să nu mai văd decât mielul, ca un foc,/ ce vine spre mine."

21

Se recunosc fără dificultate, în aceste versuri din „Fugă postmodernă VII“, motivele expresioniste: extraordinara tensiune interioară marcând accentul pe eu-1 artistului, tendința către trăire, către arderea de sine, erupția de iraționalitate combinată cu un impuls către absolut, către sondarea zonelor metafizice, asumarea până aproape la limita delirului a unei sfâșieri de sine aproape masochiste, vizând obsesia pentru carnal, pentru diformul moral și anatomic, prin aceasta contrariind buna cuviință burgheză, serenitatea aseptică a convenționalismului.

„In cor guzganii țipă pe gunoi./ Femei duc în panere intestine,/ Din negură de jeg și râie pline,/ Se arată în respingător convoi.// Și scuipă sânge gros brusc un canal/ Din abator în râu, ce curge-n pace./ Frunziș în fbhnuri mai pestriț se face/ Și-ncet roșeața se strecoară-n val“. Strofele acestea, tălmăcite de Mihail Nemeș, sunt din poezia lui Georg Trakl „Fbhn peste mahala". Iar acum câteva

versuri din „Fugă postmodernă XXIII": „Am intrat într-un anumit fel de gunoi luminat,/ puțin întunecat/ (....)/ uneori, când beau alcool extras din cerul de seară,/ uit de el și mă cuprinde o plictiseală soră cu moartea./ când mă gândesc la el îmi izbucnesc în afară mâinile/ și picioarele precum țâșnesc din găuri negre/ șobolanii, când se cutremură pământul./ îmi curg lacrimile perfecțiunii lui pe obrajii mei/ grei ca plumbul/ când am observat că umbra lui se întinde/ și se lățește ca o baltă de sânge".

Citind versurile Angelei Marinescu nu se poate face abstracție de imaginile abnorme sau, dimpotrivă, delicate, mignone, colorate violent dar și cu tușe serafic-infantile ale pictorilor vienezi, precum Gustav Klimt și Egon Schiele, ori ale lui Franz Marc (elocventă mi se pare imaginea

22 unui „vierme albastru"), Kokoschka, Ensor, Kandinsky sau Munch (nu e fără folos, socotesc, să repet expresia lui Marian Popa „o corespondență metaforică fiind țipătul", amintind, în felul acesta, de celebrul tablou „Strigătul", al pictorului berlinez).

Angela Marinescu este o poetă de un tragism marcat, în măsura în care expresionismului însuși i se recunoaște o vână a tragică, în măsura în care violența lui este semnul unei profunde angoase. „Cu degetele încă vii îmi rup carnea și mușchii/ și vine frigul./ frigul și întunericul (întunericul, una dintre obsesiile expresionismului, datorită căreia, probabil, curentul a și fost asociat romantismului; n.m., R.V.) stau îmbrățișate într-o pânză/ aspră./ un singur cavaler al celei mai triste figuri, întunecat,/

cu noaptea din cap („nebunia mea crește o dată cu îmbătrânirea mea", spunea poeta la festivitatea de decernare a premiilor U.S., n.m., R.V.) pre noapte zdrobind cu sabia/ noaptea înfricoșătoare,/ cu brațul care curge-ntuneric și frig,/ cavaler înfășurat în manta-mi, cu ochii cât cepele./ mort pe (pentru) noapte. Când nu mai sunt/ decât acum, dincolo, fără rest, fuck you./ sunt o doamnă. Aici, nimeni nu pătrunde./ o doamnă cu plămânii bolnavi, (poeta a suferit, în tinerețe, de o boală de plămâni, n.m., R.V.). o doamnă cu coaie de lup tânăr./ am înjurat, respir prin pereți." („Fugă postmodernă XI").

Nu este o noutate, printre cunoscuți, ideea poetei că ar fi trebuit să fie bărbat sau, în orice caz, că face poezie la modul bărbătesc, viril, fapt pentru care se simte chemată întrucât ar avea, metaforic vorbind, testicole în locul emisferelor cerebrale. „Când scriu sunt un bărbat care domnește femeiește/ peste o lume plină de pescari" („Fugă

 postmodernă XXIV"). De aici versul „coaie de lup tânăr", de aici atâtea altele care umplu, literalmente, acest volum: „mi-am pierdut echilibrul, sunt aproape un bărbat,/ nu sunt un mascul. Am patru testicole;/ două testicole în loc de plămâni, scăldate în sânge și două testicole invizibile în creier" („Fugă postmodernă XIV"), „în loc de sâni am două testicole ce-mi atârnă..." („Fugă postmodernă XV"), „mă simt lezată că sunt ceva mai mult/ sau ceva mai puțin decât un coi(ot)" („Fugă postmodernă XIX”).

Erotismul versurilor Angelei Marinescu din

acest volum este unul al obsesiilor de tip masculin, de altfel. Motivul său recurent, călugărița care umblă rasă în cap, aproape că nu lasă loc vreunui dubiu, dacă-1 interpretăm în primul rând imagistic, asupra cărui tip de substituție se oprește poeta, căci capul ras pare a fi o metaforă pentru falus. Mai departe de aici, ar fi de discutat aparte, numeroasele aluzii sexuale ca și exprimările explicit legate de sex din acest volum. Violența lor face din Angela Marinescu una dintre cele mai personale poete ale literaturii noastre, cum observa încă de acum două decenii Laurențiu Ulici. De altminteri, în textul dedicat lui Gheorghe Grigurcu citat la începutul acestor rânduri i se adresează acestuia în termenii următori: „...poate veți accepta ideea cum că sunt de suportat în planul valorii numai «confesiunile orbitoare», cum spunea un mare prieten de-al meu, și nicidecum cele fade, tânguitoare, lente și înjumătățite".

Nu, Angela Marinescu nu face confesiuni pe jumătate.

2001

ÎNTOARCEREA LA MATCĂ A LUI GEORGE ASTALOȘ

Argoul, precum jazzul pentru muzică

Citeam, nu de mult, ***Ballades en argot homosexuel*** ale lui Villon, apărute anul trecut la ***Miile et une nuits,*** într-o ediție foarte serioasă, chiar dacă prea puțin spectaculoasă grafic, în ciuda ilustrațiilor de bun nivel artistic, realizată de Thierry Martin, și mă întrebam ce se întâmplă, oare, cu baladele argotice (argotice pur și simplu) ale lui George Astaloș, pe care le-am văzut în bună parte publicate în ultimii ani în diverse reviste: „Luceafărul", „Cronica", „Euphorion", „Poesis", „Literatorul"? Primele apariții fiind, din câte cunosc, în revista lui Alexandru Lungu, „Argo", care apare la Bonn. Putusem să văd, la un moment dat, manuscrisul și discheta, dimpreună cu ilustrațiile lui Constantin Piliuță, iar tipărirea cărții părea iminentă. Ce- o fi cu editorii noștri de nu se grăbesc să îmbrățișeze acest proiect? era o nedumerire pe care reîntâlnirea cu textele vagabondului cu *„Oii sont Ies neiges d'antan“* nu făcea decât să mi-o accentueze...

Firesc ar fi fost, având în vedere interferențele cu literatura și cultura franceză, să ajungem mai demult măcar la un oarecare interes pentru argou ca fapt lingvistic, dacă nu pentru creația în acest idiom. Ciudat este că, plecat la Paris la finele secolului trecut, Lazăr Șăineanu dăruia Franței un splendid și până azi de

25 neînlocuit dicționar istoric de argou. Nu a fost să fie așa, deși în lumea noastră interlopă se vorbește același fastuos limbaj ca și în Hexagon, deși din când în când scriitorii noștri au mai tentat câte o apropiere; de pildă, **Cânticele țigănești** ale

lui M.R. Paraschivescu. Explicații există destule; nu este locul și nu avem nici spațiul pentru a le detalia. Cert e că un filon important al îmbogățirii limbii literare („Argoul este pentru literatură ceea ce este jazzul pentru muzică" spune George Astaloș într-un eseu din volumul **Utopii)** a avut doar sporadice, insignifiante reflexe în creația scriitorilor de la noi. A trebuit să se deschidă „sertarul exilului", adică să poată apărea, alături de literatura scriitorilor plecați, și aceste poezii ale lui Astaloș accesibile doar emigrației care putea citi „Argo", și a trebuit să apară un Fanfan („rechinul pușcăriilor") sau un Daniel Bănulescu (deși argoul lui e mai mult bricolat la masa de scris) pentru ca o zonă neexploatată a limbii noastre să intre în circuitul literaturii.

Adevăr este că încă nu văd cititorul român suficient de pregătit pentru astfel de aventuri lirico-lingvistice. Funcționează, la noi, așii înjurăturilor pe teritoriul Maicii Europa (este și o constatare empirică de care este mândru orice român când nu-1 aude nimeni dar și părerea unui anume Dr. Reinhold Aman, un german care a încercat, pe la începutul anilor ’80, să întemeieze o disciplină numită maledictologie, și care ne plasa în fruntea clasamentului, alături de vecinii noștri unguri), o pudoare de prost gust (sic!), de i se mai zice și pudibonderie. Iată de ce a fost o surpriză volumul de **Pe muche de șuriu. Cânturi de ocnă,** de George Astaloș, apărut la o editură necunoscută, Tritonic, dar care a avut îndrăzneala să facă ceea ce firme mai glorioase ar fi trebuit de mult să-și asume.

Conștient de pionieratul său, George Astaloș își

blindează bine cartea cu texte teoretico-autobiografice, menite să întemeieze un câmp normal de receptare pentru acest tip de poezie cu totul neobișnuită pentru lista de lecturi a omului cult. Pentru că, la noi, argoul, deși într-o oarecare măsură prizat sau împrumutat în limbajul cotidian de mai toată lumea, se „bucură" de stigmatul de a fi numai al marginalilor, al celor needucați. Ceea ce e un fenomen de disonanță cognitivă. Nu cunosc pe nimeni care să nu știe sau să nu folosească și cuvinte mai „verzi". Așadar, convins de valoarea demersului său dar și conștient de „virginitatea" terenului pe care calcă, autorul și-a pregătit încă din „Disertație asupra argoului” și „In întâmpinarea argoului”, eseuri din volumul **Utopii -** ca să nu mai spun că și publicarea în mai multe reviste pare tot o stratagemă vizând deprinderea cu subiectul -, câmpul de receptare.

Cum Astaloș e un povestitor fără îndoială unic în acest spațiu în care geniul oralității bântuie până și pe ulicioarele cele mai rău famate (nu mă îndoiesc de faptul că aparițiile sale la televiziune sau participarea la emisiunile radiofonice nu au trecut niciodată neobservate), istoriile sale despre propria întâlnire cu acest limbaj căruia cursul de lingvistică de la Universitate abia dacă îi acordă o jumătate de pagină cuceresc prin patosul rememorării, prin suculența exprimării și prin arta de a oferi la fiecare minut altceva decât se așteaptă cititorul sau ascultătorul. Dar, mai cu seamă, din unghiul care ne interesează acum, ele reușesc, pentru cei care mai au mefiențe, să fie o bună *captatio benevolentiae* în privința vorbirii

paralele.

S-a considerat și se consideră încă, pe urmele lingvisticii franceze - în treacăt fie spus, acolo apar mereu

27 dicționare de ar^ou - că acesta este un limbai secret al răufăcătorilor. Victor Hugo, într-un capitol celebrissim al **Mizerabililor,** prelua și el acest poncif. George Astaloș susține, împotriva părerii încetățenite, că argotinul nu face un mister din vorbirea sa, fiind gata oricând să-ți deslușească termenul. Subscriu la aceasta. Argoul este un cod în măsura în care limba este un cod. Nu avem de- a face cu un cod morse sau cu cine știe ce convenție bună pentru mașinile de criptat și de decriptat. Argoul face parte intrinsec din limbă, ca un fel de dialect, lucrând cu aceeași gramatică (cu unele excepții; îmi amintesc de o întâmplare când cineva mai în vârstă decât mine stăruia să-mi dea lecții de vorbire paralelă, dar când am început să folosesc în discuție numai fraze în argou a fost șocat de faptul că nu-i mai spuneam „dumneavoastră"; omul habar n-avea că în argou nu există pronumele personal de politețe decât cel mult în forma de împrumut din limbajul familiar: „matale", dar aici e mai degrabă vorba poate mai curând de o gramatică a comportamentului), cu aceeași sintaxă și utilizând aceleași procedee de derivare. Ce-1 distinge, într-o anumită măsură, este metaforizarea, poeticitatea lui remarcabilă. Regulile lui generative contrazic flagrant teza saussuriană a arbitrarului semnului lingvistic. Din acest punct de vedere poate fi socotit un bun mijloc pentru studierea mecanismelor (cam brutal spus, scuze!) psihice de creare a cuvintelor și de relație a locutorului cu norma și cu inovația sau cu

invenția semantică. In zona argoticului, limba se află mereu *in statu nascendi,* argoul fiind în perpetuă mișcare, și asta e ce trebuie să știe oricine se interesează de studiul acestui domeniu.

E adevărat, când Astaloș scrie, în „Balada gagicăresii păguboase”: „Cât a dat-o huța-huța și i-a și săltat maimuța/ Maimuța cu acareturi în care ținea băneturi/ Ca să-și cumpere ciorapi și să facă fâș să crapi/ Ciorapi de bulane lungi cu mătăsuri trase-n dungi" este sigur că marea majoritate dintre cei care citesc (folosim, de regulă, doar o mică parte a vocabularului argotic; mă refer la noi, cei care nu facem parte din lumea interlopă) nu înțelege aproape nimic (din păcate, cei care ar înțelege nu se omoară cu cititul). Dar întreb: oare pricepem toți când descrie un medic o simplă rezecție? Sau când relatează un informatician despre crearea unui program pe computer? Și, cu toate astea, nu s-ar găsi nimeni care să spună că avem de-a face cu un limbaj secret. Ori că nu e limba română (sau oricare alta) ceea ce auzim.

George Astaloș a avut intuiția fenomenală, în bună măsură datorată și întâmplărilor vieții sale, pe care le povestește în interviuri, în pagini memorialistice deghizate sub masca altor specii literare, de a se apleca asupra acestui tip de limbaj, asupra uriașului său potențiali poetic (de fapt, argoul este, cum spuneam, poezie) și de a-1 pune în slujba unei construcții estetice. Dar el scrie nu ca un marginal cu carte, deși a cochetat copios cu marginalitatea, ci ca un poet pentru care nu există granițe lingvistice.

Din punct de vedere prozodic, baladele sade sunt impecabile. Scrise, normal, în metru popular, versurile au șapte-opt silabe, și cu toate că grafic apar de paiisprezece sau șaisprezece, cezura nu cade ca la Alecsandri, din necesități de ritm, pentru a marca emistihurile, ci pentru că este vorba realmente de metrica folclorică însușită de la lăutarii bucureșteni. La fiecare două strofe, un vers

29 care se repetă, un fel de coda, în buna tradiție a zișilor scripcari, cobzari, acordeoniști și țambalagii. în „Balada fetelor din Cruce” (și în alte câteva) versul acesta se schimbă: „Curu sus și pieptu-afară, fetele!"; „Ține dreapta și dă-i bice, văru!“, „Zexe, că te prinde-n opsai nașu!“ etc.

Nu demult, un scriitor, redactor la o revistă literară care publicase două dintre aceste balade, își arăta neîncrederea în argoul folosit de George Astaloș. Obiecția lui era că unele cuvinte azi nu se mai folosesc și nu le mai știe nimeni. Iată consecința lipsei unei veritabile in- strucții în problema argoului și, la drept vorbind, a unei atitudini nu tocmai filologicești. Dacă cineva le scrie, apoi e, totuși, cineva care le mai știe. în al doilea rând, argoul e mereu în schimbare, un anumit număr de cuvinte dispar, alte vocabule rămân pentru mai multă vreme în uz. în al treilea rând, și prin această revalorificare este importantă poezia lui George Astaloș. Poate că fără contribuția sa, atâtea cuvinte și expresii frumoase s-ar pierde definitiv.

Iar dacă sunt și dintre aceia care nu înțeleg totul, fiecare poezie este însoțită de un glosar ce

oferă lămuriri adesea complete cu privire la cuvântul explicat, inclusiv - în stilul lexicografici franceze de argou -, cu modele de fraze, de contexte în care cuvântul respectiv este așezat, în felul în care le redactează, autorul face din ele nu doar un apendice al baladelor, ci o carte paralelă, spumoasă și vie, plină de farmec. Aici ar fi de spus că nu toate etimologiile „țin" și mă așteptam ca doamna Aurelia Batali, una dintre cele mai reputate redactoare de carte din România, să manifeste mai multă prudență și să-i fie de ajutor autorului. Spre pildă, „branț" nu vine din nemțește ca atare ci probabil pe vreo filieră idiș, pentru că nu există

30 în limba lui Goethe așa-ceva; acolo bucata de meșină din interiorul pantofului se numește *Brandsohle.* După cum „clei" nu înseamnă numai „spermă" ci și (metafora glisează în metonimie) „act sexual". Acestea nu sunt mai mult decât mici observații, altminteri eu, unul, nu aș putea decât să-i fiu recunoscător lui George Astaloș pentru cât am învățat în materie de argou.

Aceste **Cânturi de ocnă** sunt atât de legate de universul românesc și atât de particular așezate în avangarda unei rostiri poetice cum n-a mai fost încercată (M.R. Paraschivescu doar îl traducea liber pe Garcia Lorca, în marginea argoului, vocabularul său fiind rudimentar (sic!) și cuminte, George Astaloș folosește tot registrul, de la ceeea ce el numește într-un text teoretic folk-cită (denominație care nu este potrivită cu materia, din păcate, dar e o încercare de a pune în cadre conceptuale un domeniu nu chiar lesne de

asimilat) la expresiile cele mai îndrăznețe ale limbii noastre) încât reprezintă, cred, o contribuție majoră la evoluția literaturii române. **Aqua mater, Simetrii** și teatrul au fost scrise în franceză mai întâi dar, pentru a prelua titlul unei piese a sa din **Trilogia exilului,** acum avem de-a face cu adevărata, marea „întoarcere la matcă".

Spiritul baladesc și poezia mahalalei

George Astaloș cunoaște perfect mediul pe care-1 zugrăvește în **Pe muche de șuriu.** îi știe cutumele și îi stăpânește limbajul. Ba chiar și tehnicile. Bineînțeles că numai de amorul sutei. Am fost martorul unei demonstrații

31 năucitoare de furat paltonul de pe purtător, așa cum încă se proceda acum cincizeci de ani în București. Glosarele baladelor din aceste **Cânturi de ocnă** sunt pline de descrieri ale diferitelor modalități de a trișa la cărți sau de denumiri de „specialități" de delincvenți.

Universul marginalilor este unul organizat conform tuturor regulilor de care orice student la sociologie ia cunoștință când începe să abordeze teoretic societatea în general și societățile în particular. Dar, lumea aceasta cu care ne intersectăm pe stradă sau prin magazine, uneori fără să ne dăm seama decât numai dacă ne trezim fără portmoneu, deși structurată după ierarhii, deși are cutume, o morală și moravuri care sunt încadrabile în definițiile date de dicționare, constatăm că funcționează, totuși, cumva într-o

modalitate particulară. Ceea ce se socotește în „lumea bună" a fi comportament antisocial, de pildă, aici este ridicat la rangul de normă, fiind valorizat intens pozitiv. Pentru omul obișnuit, polițistul este un protector virtual al său ca persoană, pentru un brav locuitor din Ferentari, Crângași sau de pe Mircea Vulcănescu acesta este un dușman. Copii care cresc aici învață o dată cu primele cuvinte că sectoristul și oricine poartă uniformă e un inamic.

Lumea aceasta are concepțiile ei asupra lucrurilor cu care suntem deprinși noi, ceilalți. Dacă în cartierele selecte și în cele unde trăiesc preponderent „salariați" există zone interzise ale limbajului (numai formal, pentru că am stabilit în numărul trecut că, practic, oricine știe și folosește cuvintele „verzi" sau spune anecdote decoltate), între marginali cuvintele uzuale sunt tocmai acelea pe care ceilalți le repudiază. Mai exact, percepția marginalilor

asupra cuvintelor care denumesc părți anatomice, acte fiziologice precum micțiunea și defecarea sunt folosite în forma lor care nu intră niciodată în lexicoanele limbii standard. Fără ca asta să reprezinte vreun atentat la bunele moravuri. Ele au gradul de neutralitate caracteristic oricărei vocabule și nu se încarcă de semnificații triviale decât în contexte ori în combinații care vizează fie umilirea adversarului, fie exprimarea furiei. Ceea ce educația celorlalte clase categorisește drept infamant, este pentru acești copii ai străzii și ai

mahalalei naturalețea însăși. Fapt care nu înseamnă că aici nu există pudori. Cum remarca Jean-Claude Bologne într-o ***Histoire de la pudeur,*** se manifestă o morală inversă. Pentru clasele de jos un nud pictat este considerat rușinos și de neprivit, în timp ce goliciunea reală nu are conotații dezavuante. Pentru cei din clasele de sus lucrurile stau tocmai pe dos.

Lumea aceasta și-a forjat, pentru cine știe, protocolul, politețurile și *bon ton-vl* ei. O înjurătură de mamă îl face pe loc furios pe un marginal, iar reacția poate merge până la scoaterea cuțitului. Aceasta face parte din ideea de onoare a șuților, manglitorilor, ciorditorilor, bosche- tarilor, zulitorilor, șmenardor, parașutelor, mardeiașdor, peștdor ș.a.m.d. Cu toate că respectivului puțin îi pasă de mă-sa, căreia îi cjupește banii, ba poate că o mai și bate, el trebuie neapărat să-l pedepsească pe cel care a îndrăznit „să zică ceva de mama".

Revenind la partea literară a acestei configurații poetice, ea este pusă sub semnul oralității lumii pe care o descrie folosind propriul ei limbaj. Un univers care se autoscrutează. Fiecare baladă este precedată de un moto împrumutat din versurile lăutarilor cântate prin cârciumde

33 de la sfârșitul anilor ’40 și începutul anilor ’50, aceia care, pentru anumiți clienți și contra unui onorariu special „o dădeau pă rele". Adică povesteau de pușcărie, de eroii mahalalei, de întâmplări din această faimă pasională și iute. „La-nchisoarea cu capace/ Unde toți șmecherii zace/ Curge apa răcorită/ Și-mi face plămânii sită". Sau:

„Și-ntr-o zi de dimineață/ Mi-au intrat spurcații-n casă/ Tocmai când eram la masă/ cu copilași și nevastă". Ori: „Și hai s- o dăm pe franțuzește/ Madmoazel abule la mandea/ Să-ți dau luna și-un kil de cașcaval/ Și-ntre două sărituri și-o mansardă/ Să halim doi mititei de cal". Toate încheiate cu un vers care înscrie totul în altă buclă a spiralei: „Păi nu-i nimica trece și-asta draga mea!" Toată filosofia acestor oameni parcă se rezumă în balansul dintre tristețea pe care le-o provoacă felul lor de a fi, din cauza căruia intră mereu în buclucuri, și optimismul care îi face să spere că vor scăpa de nefericire. Intre libertate și pușcărie rămâne poezia: „Tristă-i duminica zilelor mele/ E tristă și-i plină de patime grele/ Tristă-i duminica și ziua-n care/ Am fost condamnat și băgat la închisoare.// Păi nu-i nimica, trece și-asta, draga mea..."

A iubi argoul este probă de iubire pentru cuvânt. Deși eufoniilor poeziei acesta le opune cacofoniile (am în vedere toată aria de semnificație a acestei vocabule, conform cu etimologia ei grecească) poeticul nu pierde în transformarea numitului limbaj în materie pentru vers. Estetica încă are de exploatat resorturile prin care urâtul poate să se transforme în contrariul său și să impresioneze la fel ca și frumosul. „Unde-i vremea când veneam veneam pus pe toroipan/ Și-ți puneam în țâțe foc să te-ncingă la bijboc/ Bijbocu tras în răspăr pe florile din covor/ Miere dulce de

amoc linguriță la ghioc// Și-unde-i vremea când veneam și în ușă te găseam/ Cu sfârcurile în pârg și buzele date- n sârg/ Și cu pântecul în chingi eu

să trag și tu să-mpingi/ Până-n miezul de miezat unde-i e trupului dat“ sunt strofele ce început ale „Baladei trișorului scopit". Cine ar putea spune că aici e poezie de dragoste? Cu toate astea, și fără „traducere" se poate înțelege că este vorba de jelania unui ins care tânjește după vremurile în care era așteptat de iubita lui, cu care se îndulcea în jocurile amorului, dezmierdând-o și făcând-o nu „să se tulbure de dorință" și „să roșească sfioasă", cum ar fi redat scena romanticii sau pășuniștii, ci provocându-i și descriind reacțiile fiziologice fără de care actul iubirii fizice n-ar fi posibil: „Iți puneam în țâțe foc să te-ncingă la bijboc". Nu e ca-n Sappho, dar nici așa de departe.

Cloul e că Astaloș, ca orice autor cult, recurge involuntar la coarda umoristică a argoului. E drept că de cele mai multe ori aceasta este ciupită foarte ușor însă, cu toată perfecta autenticitate a limbajului, nu se poate evita sentimentul acesta, mai ales pentru nevorbitorii de argou, cărora detașarea vag ironică le va fi numaidecât evidentă mai mult decât poate „nativilor". Altfel, versul citat adineauri e magnific din punctul de vedere al întorsăturii metaforice. Pe de altă parte, marginalii înșiși sunt creatori înnăscuți de umor, ceea ce spun ei având de multe ori anume conotații ironice sau comice.

Dacă M.R. Paraschivescu scria: „Suflându-și abureala/ Privind-o prea atent/ Nu-și contenea gineala/ Și mă lucra latent", iar Romulus Vulpescu: „Era o coardă de paișpe băni/ Cu hoit alintat/ Și cu ochii tirani/ Că se cordea cu fanți caramani/ In Crucea de Piatră" aveam de-a face

35 numai cu o intruziune a argoului în limbajul cult. Sau, dacă veți, cu o imitare a argoului. George Astaloș radicalizează discursul poetic în acest registru, versurile și rimele sale bizuindu-se aproape exclusiv pe argou. Acolo unde apar cuvintele obișnuite este din cauză că nu există argou pur. Ca dovadă că nu e o limbă secretă. Și tot ca o probă că nu este un cod destinat mascării comunicării - decât în anumite circumstanțe, cum ar fi între hoții de buzunare în momentul operării -, cine a observat argotinii manifestându-se își poate da seama că lexicul lor nu este limitat la această sferă ci mai curând ei își împănează frazele rostite în limba curentă cu vocabule și expresii argotice. Stilul ca abatere de la normă, care provoacă satisfacție prin noutate, originalitate. Argotinii sunt creatori și practicanți de stil. Mai departe spus, Astaloș însuși operează o accentuare a acestui decupaj, a acestui material, pe care-1 insolitează. Procedeu artistic, după părerea lui Tudor Vianu.

Eroii acestor douăsprezece balade impregnate de duh al poeziei populare (cu repetițiile tipice: „iubire de iubit", „coasele să te cosească", „am cobză de cobzăreli" sau cu imprecații: „arză-1 focul pe Pândele, umplea-i-aș gura cu stele" ori cu acord de persoana a treia singular pentru a treia plural: „unde toți șmecherii zace") suferă din dragoste, sunt trădați de iubite, „cântați" și „dați în primire" de „ciripitori", urăsc (un personaj revine mereu, un laitmotiv superb ca poezie, Pândele, care e vinovat de de toate), „priponiți", „băgați la mititica", dar mereu speră: „Au nom du pere au nom du fils că Jilava nu-i un vis/ Dar nu-i nici eternitate să te țină pe uitate/ Și-ntr-o bună zi pe seară tot o să mă dea afară/ Cu hârtii de liberare cazier și baftă mare"

(„Balada iubărețului de drept comun").

Nimeni nu e perfect. Iată că și George Astaloș intră în expresiile culte. Iși permite... licențe la argou. Pe lângă „Eu ieșeam să dau cu zoru ea-și regla carburatoru/ Eu la strâns daruri babane ea la bubuit banane/ Eu dam la ciuperci ca prostu ea își chivernisea rostu/ Eu cu pălicarii- n spate ea cu zbengu-n paturi late („Balada încornoratului pirpiriu”) întâlnim și multe de această factură: „Fă-mă Doamne-adulmecare când dau sfârcurile-n floare/ Ca să simt că s-au trezit și m-așteaptă la șoptit" („Balada visătorului de lux”) sau „Liru-liru feți frumoși fără teamă nici reproș" din „Balada nedumiritului ancestral” („liru- liru" e aici ambiguu, aparent fiind refrenul unui cântec de leagăn, cu aproape sigură origine în colinde, adică lerui- ler, dar constituind în același timp și o expresie argotică semnificând vorbe spuse cu intenția de a înșela; iar dacă privim și mai atent observăm una dintre marile calități ale argoului de a semnifica litera, pentru că, privit ca refren de cântec de leagăn, „liru-liru" trimite la ideea unor povești debitate pentru a adormi copiii - și iată că și de aici se poate glisa mai departe, adică intrând din nou pe zona metaforei -, iar ca laitmotiv de colind el face din nou referire la o poezie spusă și repetată din nevoia de a câștiga bunăvoința cuiva, așa cum colindătorii câștigă bunăvoința gazdelor care îi vor răsplăti cu daruri).

Ilustrațiile lui Constantin Piliuță sunt un bun adjuvant pentru creionarea atmosferei cu umoare tragic-lâncedă a birturilor unde se vor fi plămădit

magnifice povești turnate toate în savurosul limbaj al lumpenilor.

Chiar dacă apariția acestor **Cânturi de ocnă** va stârni și reacții împotrivă datorită libertății maxime de exprimare - ce i se permite lui Celine, lui Jean Genet sau lui Henry

Miller în materie de cruditate a limbajului nu i se poate îngădui unuia de-al nostru ele formează de-acum o operă unică a literaturii române. Nu vor intra în manualele de școală, dar nici nu vor rămâne fără urmări.

Virtuțile... literaturii licențioase



Cânturile de ocnă ale lui George Astaloș îmi apar ca un eveniment important al literaturii române. Nu e mai puțin adevărat însă că universul lor și formula de realizare ridică unele probleme de apropiere. Mai întâi, deși am început cumva să ne obișnuim cu năzbâtiile nouăzeciștilor care au aruncat cât colo tabuurile sexuale, încă mai avem rezerve pentru a accepta referirea la chestiunile acestea pe calea literaturii. E drept, nouăzeciștii nu se prea sinchisesc de tabuuri, dar uneori lasă impresia că nu se prea sinchisesc nici de literatură. Și atunci cititorul care a depășit vârsta jocurilor adolescentine - multă vreme nouăzeciștii au scris (unii chiar mai scriu) ca niște adolescenți întârziați -, văzând mai degrabă nereușitele, își formează ușor ideea că nu se poate face literatură

din asemenea subiecte. Sau, oricum, într-o asemenea manieră. In al doilea rând, deși mai toți folosim, cum am spus în prima parte a acestei cronici mai lungi, cuvinte din argou sau din limbajul crud, nu toți avem o cunoaștere suficientă asupra fenomenului. Ceea ce iarăși poate naște rezerve sau neînțelegeri. Departe de mine ideea că voi putea câștiga prea multă lume de partea acestei estetici - mult mai multă decât cea care este deja câștigată - dar o parte dintre suspiciuni merită, totuși dezbătute.

38

George A&taloș are o calitate care multora dintre noi le lipsește. Aceea de a cunoaște argoul din interior, „de la mama lui“, cum se spune în limbajul colocvial. Lingviștii, literații știu despre argou mai puțin pentru că el aparține fundamental unei lumi care lor le inspiră teamă. Nu fără temei. De aceea, nici nu se prea apropie de ea pentru a o pune sub lupă. Dar vă propun un experiment. încercați să ascultați scârțâitul unei uși altfel decât cu enervare, cu năduful că n-a fost unsă de cineva sau că ea a fost deschisă ori închisă exact atunci când vă tulbura liniștea, sau lucrul, sau meditația. Nu este exclus să percepeți, în momentul în care eliminati afectele, că scârtâitul seamănă cu o muzică stranie. Probabil că un compozitor ar și reuși să scrie un șir de note care să redea aidoma, pe corzile unui violoncel de pildă, acel scârțâit. Și ca să nu existe tentația de a spune că bat câmpii, vă rog să ascultați câteva dintre piesele muzicale

ale lui Pierre Boulez, unde veți găsi zgomote de ciocan, de ferăstrău și de mai știu eu ce, cu nemiluita.

Așadar, contează fondul aperceptiv, ca să spun așa. Or, în momentul în care lumea interlopă nu te mai valorizează ca pe un inamic - nu mă voi lansa aici într-o digresiune pe latura etologică pentru a explica ce și cum -își anulează în bună măsură ostilitatea (nu total, pentru că acestei lumi îi este proprie o doză mai mare de agresivitate). Ceea ce echivalează cu deschiderea porților.

Dacă ne-am putea debarasa de teama noastră sau dacă am renunța la prejudecăți și n-am mai privi această lume de sus, am ajunge să fim mai mult ori mai puțin adoptați și inițiați în labirintul ei. în mediul marginalilor există respect, oricât s-ar putea părea de ciudat. Mă aflam,

39 cu mulți ani în urmă, într-un tramvai care mergea pe Calea Rahovei și am asistat la o scenă revelatoare. Trei indivizi comentau înfățișarea unei duduite care arăta mai spălățică. Așa cum numai ei pot să o facă. Foarte scurt însă, fata le-a spus: „Mucles, că eu sunt nevasta lui Fane Turcu!“ La care băieții au devenit subit de o politețe uluitoare - pesemne că acel Fane Turcu era vreun șef de bandă respectat sau temut prin cartier -, cerându-și scuze foarte manierați (a se înțelege manierele la modul în care la mahala se poate vorbi despre aceasta, dar fără ca acolo, în acea lume, deși structurate oarecum diferit, să aibă alt înțeles decât în Domenii sau în Primăverii) și discutând mai departe cu ea pe cel mai politicos ton cu putință în spațiul lor.

Cum a acces la argou, George Astaloș

povestește în câteva locuri. între altele în romanul **Mirosul banilor** (Editura Europa Nova, 1995 și Editura Cronica, 1998) și în volumul de eseuri **Utopii** (Vitruviu, 1997) dar și în textele despre care spuneam că însoțesc **Pe muche de șuriu.** A avut însă ideea nu numai de a rămâne cu un bun câștigat, cu o achiziție cognitivă, ci și de a o înscrie într-un perimetru estetic.

Premisele obiective existau. Cântecul de mahala și cântecul lăutăresc, la care se adăugau cântecele de ocnă - autentice, de data asta, în limita unei creații de tip folcloric - ce țineau loc acestei lumi și de doine de jale și de *chansons de geste.* Probabil **Cânticele țigănești** ale lui M.R. Paraschivescu (pe care, comentându-le din acest unghi nu am deloc intenția să le minimalizez), neavând cum să acționeze ca model, cum am stabilit, vor fi acționat ca o provocare. N-aș putea acum să stabilesc dacă, în drumul

40 spre creația cultă în argou, intenția poetului va fi fost cumva influențată și de **Baladele singaporene,** ale confratelui de tribulații de la restaurantul „Singapore", de la „Katanga", „Podgoria" ș.a.m.d., Tudor George-Ahoe. Sau de stilul dezinhibat, libertar, al lui Teodor Pâcă. După cum nici nu pot ști cât sunt influențați, la rândul lor, acești doi poeți de către George Astaloș. Cum se cunoaște, au format în anii ’60 un triumvirat aproape legendar. Poate că mai bine e să socotim poezia aceasta ca plămădită în alchimia aceluiași creuzet, fiecare păstrându- și însă individualitatea genuină și dezvoltându-și propriile direcții de creație. Dincolo de aceasta, ei poate că ar trebui studiați, la un moment dat, fără a exagera cu

unificările, și ca grup, pentru că au totuși multe trăsături comune, printre care nu cea din urmă este cultivarea poeziei până la nivelul ei de virtuozitate, toți scriind cu rimă, toți fiind preocupați de latura ritmic-muzicală a versului ca și de un stil baladesc-romantic de întrebuințare a cuvântului poetic.

Lumea aceasta pe care o aduce în poezie George Astaloș este vitală, clocotitoare, mereu preocupată de dragostea fizică. De aceea, și frecvența enorm de mare a cuvintelor din sfera sexuală în vocabularul marginalilor. Prin urmare, și o mare parte din versurile acestor balade sunt consacrate actului sexual, care e văzut ca un fel de valoare supremă - dovadă de virilitate, de frumusețe, de succes în întreprinderi (cine n-are noroc la cărți sau nu dă lovituri „țepene" nu are bani și, în consecință, nici „gagică") -, de ideal: „C-așa-i viața când trăiești faci ce faci s-o-nveselești/ Cu măduva din ciolan în făclia de ciocan" („Balada gagicăresei păguboase”); „Și dacă tot mă dau mare ca grubării din plecare/ Hai să mă fac mai

41 balșoi numărat din doi în doi/ Ca să le-o dau bine jos când îl scot pe noduros/ Și-l scutur să crească mare ca să dea cu bâz în floare" („Balada nedumiritului ancestral”); „Viața-i parcă eram ieri culcușit printre muieri/ Cu lăptării legănate și biberoane sculate/ Să te tragă dedesubt și să te pună la supt/ Țâțoance cum nu mai vezi nici la capra cu trei iezi// Nici la Frosa lu moș Nae când iese goală din baie/ Și nici, fincă veni vorba, la Bubulina lu Zorba" („Balada visătorului de lux”). Cultura marginalului e aici surprinsă între cei doi poli ai ei - cartea de citire de până-n clasa a IV-a

primară și cinematograful de cartier.

Acolo unde referințele și sintagmele au un iz de calofilie și se construiesc în linia instrucției omului „cu școală" avem de-a face, cum am mai spus, cu licențele poetului care simte că nu se poate evolua exclusiv între limitele unui singur registru lingvistic. Și atunci, dacă ipoteza mea e corectă, aduce limba literară pe teritoriul argoului. Adică în sens invers decât se face de obicei. Adăugând la această combinație aproape magică limbajul poeziei populare.

Care poezie aduce mereu în aceste balade un ton nostalgic. Să nu ne lăsăm înșelați de îndrăzneala de expresie și să vedem dincolo de muzicalitatea elegiacă și o tristețe a celui care-și explică lumea în virtutea cosmologiei lui fundamentale, compusă din trei termeni: împreunare, mâncare pe săturate și - „partea diavolului" - polițiști mereu la pândă. Iată, pentru exemplificare, jelania aceasta din „Balada încornoratului pirpiriu": „Tu comanzi sticle de bere eu cu lanțuri la picere/ Tu sorbi spuma lui Pândele (Pândele, cum am mai remarcat, e personajul negativ care apare mereu în aceste cânturi, e celălalt, rivalul, turnătorul, întruchiparea răului - n.m.,

R.V.) eu mă frâng în lanțuri grele/ Eu fac harta României pe cearșafu pușcăriei/ Frecos-frecos rade-i plușu și bate tihnit albușu// Tu pui sticlele la gheață eu sunt condamnat pe viață/ Tu destupi sticle-nfundate eu sunt condamnat la moarte".

Merg chiar mai departe și, iertați-mă pentru

îndrăzneală, un vers precum este primul din strofa aceasta din „Balada fetelor din Cruce” (dar și altele): „S-a dus crucea din Dudești cu matroane și cu pești/ Cu husăni și șpileri grași ciorditori și mardeiași/ Granguri mahări corditori barosani și machitori/ Coarde ștoarfe băgătoare parașute troznitoare" mi se pare că amintește de un altul, vechi, celebru, uriaș: „S-a stins fala...” Nu este o blasfemie ci confirmarea blazonului poetic al acestor **Cântece.** Chiar recurgând la referințe culte, George Astaloș se comportă tot timpul ca un adevărat argotin, jucându-se el însuși cu vocabulele, creând, inovând, adăugând nuanța sa personală. Adică rămânând mereu în limita poeticului. Ceea ce fac, într-un fel, și argotinii nativi. Câteva exemple numai, fără a le mai interpreta: „Cu număr la butonieră scris cu ranga plutonieră", „Că m-a demolat Pândele umplea-i-aș gura cu stele", „Și mucles din clempanou că mierloiu e pe ou", „Că așa ți-e scris de soartă cu brelan de ași în poartă"...

Pentru cine se mai întreabă în ce măsură acest trivial pe care-1 practică Astaloș are legătură cu estetica e suficientă o comparație cu, de pildă, textele formației „B.U.G. Mafia". Agresivității grosolane, bolovănoase, mitocănești, imbecile și inculte, fără orizont stilistic de la junii cu voci în schimbare i se opune vibrația acestei poezii nutrită nu numai din noroiul mahalalei ci și din raza

 literaturii. Mi-ar fi imposibil în acest context să citez expresii din grohăielile zisei formații ai cărei membri e previzibil că au crescut departe de lumea suculentă, mustoasă, fertilă a mahalalei,

încercând doar imitația unui limbaj pe care nu-1 vor înțelege niciodată., dar am făcutn fără nici o greutate, fără să fie nevoie să înving vreo barieră atunci când am transcris versurile lui Astaloș. Pentru că, bine temperat literar, licențiosul este semn de rafinament.

într-un fel, **Cânturile de ocnă** sunt comparabile romanului lui Eugen Barbu, **Groapa.** Numai că, dacă acolo argoul era elementul care servea culorii locale, autenticității, aici el este fundamental. Dar ce-i apropie foarte mult pe cei doi scriitori este empatia perfectă cu o lume care își dezvăluie tainele numai celor chemați și care va alimenta poate multă vreme temele literare. Ca și o șlefuire extraordinară a limbii. Proprie marii literaturi.

1999

ANA-MARIA BE LI GAN: DESPRE ZIDUL BERLINULUI ȘI DESPRE ALTE SIMBOLURI

„Precum negul pe obraz, greșeala pe pagina scrisă, găinațul de porumbel pe pragul Catedralei Sfântului Iacob...“ începe Anamaria Beligan recent apărutul roman **Scrisori către Monalisa** (Editura Polirom, 1999) anticipând, prin această comparație care descrie prezența în peisaj a „Hotelului Arkadia", ceea ce urmează să întâlnească lectorul de nenumărate ori în cele 310 pagini ale cărții. Greșeala pe pagina scrisă. Cândva bătaia de cap a scriitorilor, a redactorilor de carte, a tipografilor, a editorilor. Se spune că n-a fost nicicând publicată cartea perfectă, fără nici o eroare. O dată cu anomia instalată după momentul ’89 în societatea românească tot mai puțină lume a încetat să-și facă o problemă din inadvertențele de exprimare sau de tipar. Ziariști certați cu gramatica, vedete îndoielnice apărute de nu se știe unde pe ecranele televizoarelor fără nici cea mai mică idee despre arta cuvântului, reducând limba română la un idiolect barbar, traducători făcuți peste noapte din absolvenți de TCM, editori lansați în astfel de întreprinderi numai cu entuziasmul (care n-ajunge) sau atrași de ideea că aici se poate câștiga (și s-a câștigat) împreună cu alții, *ejusdem farinae,* au smintit de tot graiul acesta care numai sărac nu e,

instalând un haos lingvistic, zăpăcind

45 vocabularul și sintaxa, care s-a întors la cea caracteristică personajelor lui Caragiale.

Diatriba aceasta nu este adresată Aneimaria Beligan, o scriitoare de un talent remarcabil, care manevrează un lexic extrem de vast, în ciuda anilor petrecuți departe de țară (pe care a părăsit-o în 1982, la o vârstă când abia dacă se formase), ci fondului acestuia sociolingvistic în care nu mai contează cum scriem. Ca și cum literatura nu ar fi arta cuvântului. Ca și cum într-o înlănțuire de note mozartiană s-ar fi putut, fără nici o consecință estetică, să apară una sau mai multe care să iasă din principiul gamei în care a fost compusă melodia.

Greșeala pe pagina scrisă. De fapt, nu româna excepțional mânuită i se poate reproșa scriitoarei. Ci cuvintele în limbile cu care-și împestrițează - din rațiuni de culoare și autenticitate a atmosferei - textul. Personajele găzduite în „Hotel Arkadia", la marginea unui oraș din Germania, provin din mai multe țări de dincoace de Cortina de Fier. Autoarea recurge adesea la împrumuturi din rusă, sârbă, polonă pentru a face trimiteri la zonele de obârșie ale acestor *Asylbewerber-i,* solicitanți de azil. Natural, în acest context folosește adesea cuvinte și expresii germane. Pentru că este mediul în care evoluează personajele, pentru că limba se adaugă mereu obstacolelor pe care le are de biruit cineva care ajunge într-o țară străină, pentru că, în fine, asociem adesea germana unei atmosfere de rigoare și duritate prusacă, ceea ce ar contrasta cu viața dezordonată, prin firea lucrurilor, a

pensionarilor hotelului. Dar dacă mediul este un fel de Turn Babei, iar personajele pot să nu întrebuințeze corect expresiile din diverse limbi pe care le tentează, aceasta nu i se îngăduie și omniscien-

46 tului autor. Care poate să o facă pe Vera, cea care se epilează tot timpul și-și dă cu parfum *Eau de metal* să spună: *„Gib mir der șiș“,* Dă-mi șișul, pentru că personajul poate să nu aibă nici o idee despre agramatismul acestei construcții, dar autoarea nu are voie să scrie *Chiiss* în loc de *Tschiis* (Salut!). Tadeusz, polonezul, nu contează dacă spune *richting* în loc de *richtig,* dar contează dacă scriitoarea grafiază *Kunstdramatisch,* cu majusculă, atunci când e vorba de un adjectiv.

Qod licet bovi non licet Jovi (sic voleo!). Nu poți scrie pe aceeași pagină și *Wachturmer* și *Wachturmer* (turnuri de pază), nici *einz* în loc de *eins,* nici *zwei Mahl* în loc de *zweimal* (de două ori; *Mahl* înseamnă „masă, ospăț") și nici *Kbnnen Sie lehsen?* (Știți să citiți?) în loc de *lesen,* nici *Schriftstelerin* în loc de *Schriftstellerin* (scriitoare), nici *Kulturistoriker* în loc de *Kuturhistoriker* (istoric al culturii) *und so weiter.* Dacă scriitoarea nu ar folosi *Frohliche Neues Jahre* (care este incorect) atunci când îl lasă pe Radovan să povestească și (corect) *Ein frbhliches neues Jahr* când își asumă narațiunea și dacă nu l-ar înlocui, perfect normal, pe *des* cu *de* când scrie în franceză și construiește cu adjectiv calificativ înaintea substantivului (pa *donne de terribles tourments-,* oricine știe cât de greu își însușește această regulă cineva care învață franceza,

tendința fiind de a folosi articolul nehotărât pentru plural), atunci s-ar putea socoti că tot ce am semnalat până acum (și încă nefiind un prea bun cunoscător de germană sunt sigur că multe greșeli mi-au trecut pe dinainte) nu sunt decât porniri de chițibușar. Dar toate acestea apar din această lumină ca impardonabile și impietează asupra unei lecturi cursive. Iar cartea pierde enorm din cauza amintitelor neglijențe.

Scriitorul nu-și poate permite să nu fie atent cu însăși materia cu care dă formă creației sale - cuvântul. Iar Anamaria Beligan are o înzestrare puternică de scriitor *(nota bene,* un stil care nu lasă nici o secundă să se ghicească sexul celui care scrie, lăsând în urmă, la acest capitol, tot ce înseamnă suflare feminină în arena literelor românești la această oră și dorește să epateze prin arogarea unei atitudini masculine sau chiar machiste; autoarea **Scrisorilor către Monalisa** scrie natural, fără efort, cu o neutralitate admirabilă, eliberată de orice păgubitor complex feminin sau feminist). Cultura sa, remarcabil infiltrată în text (dacă ar fi să mă refer numai la discuția dintre două personaje legată de Leni Riefenstahl ori la ciudatul câine care poartă numele personajului titular din filmul lui Buriuel din 1959, **Nazarin),** fără ostentația care mai apare câteodată la unii scriitori, s-ar fi cuvenit să controleze atent puseurile poliglote.

în planul general al romanului, dincolo de un decupaj de tip cinematografic - scriitoarea a

absolvit IATC-ul în 1981, iar în Australia, unde s-a stabilit, după câteva luni de lagăr în Germania, lucrează tot în domeniul filmului, ca regizor și scenarist, predând și la *Australian Film, Television and Radio School,* din Sydney -, nu este prea mult efort de construcție narativă. Scriitura pe care o practică ține mai mult de montajul tipic tehnicii postmoderniste. Ne aflăm însă în fața unei cărți puternice, profunde, comparabile cu **Hotel Europa,** a lui Dumitru Țepeneag, cu care se înrudește ca atmosferă, dar față de care aduce mult mai mult în plan simbolic. Dacă ar fi să găsim neapărat filiații, poate că mai evidente sunt acelea dintre acest stil care fragmentează realitatea fără a-i afecta

48 lentoarea bolnăvicioasă, apăsătoare și acela din filmele lui Kusturica.

Scriitoarea nu mizează pe o poveste anume ci pe povestea fiecărui personaj în parte, uneori abia schițată sau doar sugerată, într-o perfect stăpânită condiție a operei deschise. Cei care locuiesc în „Hotel Arkadia" (încă de la prima pagină suntem avertizați, prin acest nume, că intenția este de a folosi simbolurile și aluziile) vin din lagărul comunist și încearcă să-și facă drum în lumea liberă. Care are asperitățile ei. Și, mai mult decât atât, propriii ei escroci, propriii torționari (neonaziști care asediază locuințele unde stau azilanții), propria cangrenă morală. Pretendenții la statutul de cetățean al lumii libere trec mai întâi prin acest Purgatoriu, îndurându-i ororile și purificându-se în contact cu așteptarea umilitoare, în sucul tarelor cu care fiecare ajunge aici din țara

pe care a lăsat-o în urmă dar și cu acelea, și mai ciudate (pentru că aparțin unor persoane care fac parte din lumea considerată ideală), ale celor plătiți să se ocupe de ei. Unii izbutesc, așa cum în final se întâmplă cu Vera cea energică, aceea care și-a tăiat venele de trei ori în fața sediului Securității din Timișoara. Alții nu rezistă încărcăturii de rău cu care au venit. Finalul deschis, fantast (nu e singura intruziune a fantasticului în roman), îi scoate pe românul Matei și pe croatul Radovan către o lume mai bună...

Anamaria Beligan scrie inteligent, preocupată de sensul privirii sale care descrie acest univers în felul lui cu nimic mai prejos decât cel concentraționar, din care au evadat Vasil, ucraineanul, Krzysztof, polonezul, Nae Lebădaru, țiganul din România (nu trebuie explicat de ce autoarea i-a ales o asemenea poreclă), Suzi, cântăreața

49 pe numele adevărat Monalisa Tănase, verișoara lui Nae, căreia Matei îi scrie din timp în timp, fără să o cunoască decât târziu, scrisori neexpediate, într-o încercare de recuperare a memoriei pierdute în timpul trecerii Dunării. Fluviul însuși este învestit cu semnificația de a fi toposul care face ieșirea spre libertate dar și cu aceea de a fi canalul prin care se scurg dejecțiile Europei către Marea Neagră. Aceasta, cu stratul ei oxiclinal, având atribuită, la rându-i, în universul transfigurat de scriitoare, calitatea de tărâm al morții, dincolo de care nu mai viețuiește nimic.

Scriitoare puternică, neferindu-se să folosească un limbaj dur, crud, naturalist, presărat cu înjurături și cu vorbe din registrul negru (parcă-mi

aduc aminte cum se prefăcea mirat regretatul Iosif Sava citând din prima ei carte, **încă un minut cu Monica Vitti,** în timpul uneia dintre faimoasele lui emisiuni de televiziune), necesar pentru verosimilitatea personajelor ca și pentru a autentifica locul -, admirabilă (dincolo de observațiile de mai înainte, care se referă la germană), româna ei care s- a păstrat miraculos (ceea ce nu trebuie să surprindă la stră-stră-nepoata lui Creangă), neafectată de anii scurși și de contactul cu alte limbi -, Anamaria Beligan își disimulează intențiile simbolice în spatele aparent ternului peisaj uman din hotel. Nu lipsesc însă momentele de dezvăluire a unor surprinzător de acute idei legate de semnificațiile situațiilor pe care le creionează. Extrag doar un pasaj despre Zidul Berlinului, în care Matei se exprimă paradoxal despre această emblemă reală, palpabilă, a Cortinei de Fier: „Zidul ăsta e chezășia unui echilibru - nevrotic, recunosc, dar totuși echilibru. Imaginează-ți ce dezastru ar fi dacă l-ar dărâma cineva peste noapte! Ce

50 imensă batjocură la adresa acelor vieți pierdute în disperata încercare de a sări peste Marele Gard, de a traversa marele fluviu! Ce imensă batjocură la adresa acelor martiri care au visat o lume fără ziduri! Căci o lume fără ziduri nu este cu nimic mai utopică decât raiul comuniștilor: cum putem noi dărâma miliardele de ziduri pe care le-am ridicat neîncetat în interiorul nostru, cu sârmă ghimpată, cu *Wachtiirmer,* cu *Kontrollpunkte,* cu tot?”

Scrisori către Monalisa este o carte a unei experiențe dureroase, o carte profundă și vie.

1999

51

ANA BLANDIANA: POEZIA DE APOI

Frumoasă, sensibilă, cultivând o poezie cu sonuri simple, nu fără profunzime însă, Ana Blandiana a fost de la început destinată succesului.

Critica a reacționat favorabil la cărțile ei, publicul s-a arătat din ce în ce mai receptiv. Până la adorație. Un cunoscut jurnalist îi scria, dacă îmi amintesc bine, la un moment aniversar, în urmă cu vreo nouă ani, o patetică declarație de dragoste în chip de editorial la ziarul său. Astăzi, este suficient ca Ana Blandiana să apară pentru a genera automat simpatie, manifestări de admirație și puternic perceptibile efluvii din partea acelui public pentru care nu știi dacă este vedetă, lider politic, un fel de semizeitate ori pur și simplu un fetiș. Pentru că tocmai acel public aflat sub transa charismei pare să ignore că președinta PEN Clubului Român a plecat spre celebritate ca poetesă și că, dincolo de diferite tribulații prin arena încâlcită a politicii, dincolo de cochetăriile cu proza și cu eseistica, de rubricile de publicistică literară pe care le-a susținut multă vreme în diverse reviste de cultură, a rămas poetă.

Marian Popa, în a sa **Istorie a literaturii române** dintre 23 august 1944 și 22 decembrie 1989 *(nolens-volens* ne vom raporta de aici înainte ani buni, poate decenii, la această lucrare fundamentală, a cărei valoare abia înce-

pem să o deslușim), scrie, înainte de a se dedica analizei operei: „...este o femeie frumoasă și o poetă talentată, fiecare din ființele acestea e conștientă de sine și de calitățile celeilalte". Ceea ce mi se pare cât se poate de verosimil.

Cât despre operă, ea a evoluat, într-un fel, și a rămas, în aceeași măsură, legată de cadrul trasat la primul volum, **Persoana întâia plural** (1964).

„O mică poetică a beatitudinii și a comuniunii cu elementele se observă în însemnările acestei adolescente, care, grațioasă și meditativă, coboară în poezie. O frenezie în candoare și în puritate, o jubilație a simțurilor tinere și caste...", nota Eugen Simion în prefața la volumul antologic al Anei Blandiana, intitulat **Poezii** și apărut în colecția „Biblioteca pentru toți" pe la începutul verii lui 1989. „Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile/ înnebunitele ploi și ploile calme,/ Ploile feciorelnice și ploile dezlănțuite-femei/(...)/ îmi place să mă tăvălesc prin iarba lor albă, înaltă/ îmi place să le rup firele și să umblu cu ele în dinți", scria atunci debutanta un „Descântec de ploaie" cu o fervoare a asumării lumii care, fie că a fost născătoare de efuziuni fie de tristeți nemărginite, adânci, aspre se va păstra pe parcursul întregii opere de până azi.

Și tot atunci, poezia „învingători" va marca direcția cealaltă a poeziei Anei Blandiana, cea înclinată către scepticism (impregnat, mai târziu, cu accente filosofice existențialiste): „Fusese furtună pe câmp și anume/ Să-n- vingem furtuna ieșisem cu arcuri pe câmp/ învingători ne-ntorceam fluturând peste lume/ Cerul senin ca pe-un panaș puțin strâmb.//(...)// Dar când am intrat în oraș, speriată,/ Bucuria ni s-a-nchircit în plămâni ca un chist,/

Și ne-am înspăimântat privind, deodată,/ Acel oraș al nostru, trist.// Dărâmăturile cunoscute, murdare de soare/ Ne înșfăcau privirile brutal ca-n clești - /

Treceam pe străzi ca pe ciudate maxilare/ Cu dinții scoși și răni grotești." Poeta poate privi, simultan, amândoi versanții vieții, și cel pozitiv, ascensional, triumfător, și cel al coborârii, al decrepitudinii, al mersului către disoluție și distrugere, către anularea bucuriei, către moarte.

Poezia „Ax”, din volumul **Stea de pradă** (1986), este o elocventă ilustrare a acestei viziuni dialectice: „înălțat între bine și rău,/ Ascunzând la un capăt zeul,/ La celălalt antizeul,/ Să fie numai o falică răzvrătire/ A celui de-al doilea/ împotriva celui dintâi?". Poeziile care au făcut însă succesul de public al Anei Blandiana (nu urmăresc să strecor vreo maliție aici, trebuie să înțelegem bine regula succesului și să nu fim geloși pe confrații noștri care au găsit-o) sunt mai degrabă în stilul acesta, din „Bănuială" (tot volumul **Stea de pradă)** de filosofare sentimentală, lejeră, în pofida unei gravității a tonului și dincolo de unele prezumtive nuanțe subversive: „Este liberă floarea/ Căreia i s-a stabilit cu precizie/ Data când se va deschide/ Și data când se va ofili,/ Mireasma pe care/ Trebuie s-o răspândească/ Și culoarea pe care trebuie s-o aprindă?/ Ea spune că da./ Și petalele spun da, fiecare în parte,/ Și staminele, și firișoarele de polen,/ Și frunzele, și turnul subțire și fraged/ al gâtului. Da./ Dar ce este atunci libertatea? întreb/ Stânjenită puțin de bănuiala răspunsului./ Ce întrebare! Se miră/ îngerul clipind din petale". Bănuita subversiune la adresa fostului regim politic poate fi anulată de posibilitatea, și mai credibilă, ca, reflectând la cele ale lumii, poeta să se fi oprit la programul

 pe care fiecare ființă îl conține în structura ei, încă de la ivirea pe lume. Ceea ce, în limitele existențialismului de care vorbeam, s-ar justifica perfect.

în **Soarele de apoi,** volumul premiat de juriul Uniunii Scriitorilor pe anul 2000, subintitulat **Poeme noi** și apărut la Editura DU Style, expresia aceasta sapiențială pare să ia foarte adesea formă aforistică. Ca în poezia „Nord": „Puterea soarelui/ Refuzând echilibrul cu noaptea,/ Lumină neliniștitoare/ Așa cum binele pur este amenințător,/ Dovadă că omenirea/ Și-a condamnat la moarte/ Nu atât criminalii,/ Cât sfinții." Se întâlnesc și versuri care amintesc atmosfera de erotism diafan din volumul dintâi: „De-ar fi să pierim prin zăpadă/ Să nu mai rămână din lume/ Decât o imaculată/ întindere fără de nume,// Ar fi doar un semn al iubirii/ Trecând spre mai certe-nvieri,/ Mâine tot noi am fi mirii/ înmormântați încă de ieri,// îndrăgostiți și cărunți,/ Mereu trecători, precum norii,/ Dezvăluind genii, munți/ Din anonimatul ninsorii..." („De-ar fi să pierim"). Avem aici, în același timp, senzualismul rafinat, sublimat, aproape cast, dacă pot spune așa, al liricii anilor ’60, ai căror poeți nu descoperiseră violențele de limbaj, cruditățile mai mult sau mai puțin suculente, nu priveau carnea decât printr-un văl vaporos și nicidecum prin lentila măritoare până la monstruos care, adusă în scenă de generația ’70, avea să fie șlefuită până la paroxismul visceralității în ultimul deceniu al secolului trecut. Cât e Ana Blandiana de legată de estetica poeziei congenerilor săi o dovedesc și

poeziile care în care se rostește despre litere sau despre numere, din volumele anterioare anului ’89, unde ecouri (dacă nu pastișe de-a binelea câteodată), din Nichita Stănescu pot

55 fi detectate cu relativă facilitate. Un exemplu - poezia „Litere", din volumul **Stea de pradă.**

Soarele de apoi se înfățișează parcă minat, chiar titlul confirmă, de o perspectivă a sfârșitului simultan cu una a speranței renașterii. Ca într-o inițiere. Până atunci, delicatețea rostirii nu face să pară mai puțin evidentă obsesia pentru moarte, pentru tablouri cu aer lugubru, pentru ruine. Ca în poezia „In vizită", unde poeta încearcă să vadă mai departe de imaginea care i-a provocat starea de melancolie: „Bătrâni venind cu duioșie la cimitir/ Ca într-o vizită protocolară/ în lumea cealaltă,/ Obosiți la gândul că mai trebuie/ Să se întoarcă acasă,/ Că nu pot rămâne/ Definitiv." Iată și un peisaj cu ruine, care nu face decât să perpetueze atmosfera de dezolare, de tristețe, o tristețe parcă altfel decât în volumele anterioare, deși acolo ființa poetei era la fel de mult pusă în cauză, implicată în fiecare suferință, în fiecare descoperire a unui colț întunecat, urât al hunii: „Nici bine nici rău,/ Numai alge și pești,/ Numai scoici fericite/ Ferecate în sine,/ Și ca o dovadă/ Că nimic nu se pierde,/ Triumfale nisipuri/ Curgând din ruine." Se înțelege că aici cuvântul „fericite" este de luat antifrastic și atunci ceea ce pare o degajare a bucuriei se întoarce în opusul său, așa cum indică versurile de la final.

Poate mai mult decât oricând trebuie să fim

atenți în acest volum la înțelesuri, la jocul semantic. „Surpate de- omizi/ Se dau peste cap/ Și, încă ridicole, mor/ în spectacolul toamnei/ Fără speranță/ Și fără umor.// Nimeni n-aplaudă./ în așteptare/ Gutuiul se-apleacă ușor/ Și mai lasă să-i cadă/ Două-trei capete/ Fără umor". Poezia se numește semnificativ „Gong", iar critica stilistică ar

avea destule de spus analizând cuvinte cum sunt: „surpate", „mor", „toamnei", „fără speranță", „nimeni" și așa mai departe.

Cheia volumului ar putea să o constituie poezia „Pietâ", care are un aer milenarist (doar urma să apară în anul 2000): „Mai dormi, mai dormi atât de greul/ Somn al seminței în pământ,/ Ca să-ncolțească-n primăvară zeul/ Cu moartea pre moarte călcând.// Mai dormi, visând cum celor din morminte/ Viață dăruindu-le, învii/ în groaza bucuriei care-aprinde/ Ochii bătrâni ai foștilor copii.// Și-a- tunci când peste iarna veșniciei/ Te vei trezi la soarele de-apoi/ Ridică-te din brațele Măriei/ Și-nvie-ne, Isuse, și pe noi".

Pare că poezia Anei Blandiana a parcurs drumul către temele esențiale fără să se îndepărteze de sine.

2001

ACEST FEL DE DRAGOSTE: IOANA BRADEA

Cu un titlu stupid, **Băgău,** și cu o frază tâmpită, „Sunt o doamnă, ce puia mea“, începe - paradoxal, dar viața e făcută din paradoxuri iar literatura și mai și - una dintre cele mai bune cărți scrise de un condei al tinerei generații. Acest condei este al Ioanei Bradea. Romanul ei a atras imediat atenția, poate tocmai din cauza acestui titlu și destui au fost cei care s-au exprimat în termeni favorabili despre ea. Mai puțini au fost însă aceia care au vrut să treacă de suprafața lucrurilor și să vadă în supraabundența de vocabule triviale și de situații a căror vulgaritate crudă oripilează firile mai educate romanul unei tinereți a anilor două mii. S-a spus uneori că obscenitatea și grosolănia din textele tinerilor poeți și prozatori nu sunt decât reacții la mediul social absolut trivial, violent, frust în care sunt obligați să trăiască, de altfel ca noi toți. Se poate, dar e multă poză, multă frustrare adolescentină de nivel freudian în toată această bălăceală printre cuvintele „verzi" ale mahalalei, ale căminelor studențești, ale petrecerilor sordide prin garsoniere mizere, ale marginalilor din cartierele unde poliția nu calcă decât cu frică. Iar ca

literatură e mult... nimic în așa-numita poezie și în așa- numita proză a generației douămiiste, intrate du curând în vizorul responsabililor de piață ai unor edituri cu ștaif.

58

Cu Ioana Bradea lucrurile stau oarecum altfel. Ea nu scrie așa pentru că n-ar fi în stare să cultive un scris mai ales ci pentru că și-a construit o estetică din exploatarea vocabularului acestuia al mediilor de joasă extracție. El e, de fapt, pilonul central al scriiturii pe care o practică. O estetică, desigur, genuină, cu toate că eul auctorial, drapat în personalitatea personajului narator, are lecturile obligatorii de la filologie (și încă ceva pe deasupra) bine puse la punct. Eroina ei, Andreea (cum să o cheme altfel în această perioadă a inflației acestui nume; sociologii și specialiștii în onomastică știu bine că fiecărei perioade de cinci-zece ani îi corespunde un set de nume de botez extrem de folosite, așa încât, la rigoare, dacă auzi un astfel de nume, poți aprecia cu oarecare justețe cam care e anul nașterii respectivului) face parte dintre personajele emblematice, într-un fel, ale generației sale. Tinere care erau copile în anul Revoluției, au mai apucat înainte să poarte pentru scurtă vreme cravata de pionier, trecute în grabă printr-un liceu în care în primul rând și-au însușit lecția libertinajului pe fondul anomiei post-decembriste, ajunse la facultate, unde ceea ce pregătesc pentru seminarii și examene nu are, practic, nici o legătură cu aspirațiile lor, cu intereselor lor. Sex, tutun, câte o mică porție de „iarbă", vodcă, amușinat pe lîngă ONG-uri cu fațadă de

onorabilitate în speranța, adesea răsplătită, a unei burse în străinătate, de unde să nu se mai întoarcă decât, eventual, pentru a îngroșa rândurile funcționărimii în majoritate incapabile și tocătoare de bani de la aceleași organizații dedicate celor mai nobile și mai de neatins idealuri.

Băgău eate un roman erotic. Unul dintre cele foarte puține din categoria aceasta inventariabile în aria literaturii

59 române. Titlul este grosolan și are o sonoritate rebarbativă, în contrast cu estetizarea pe care o presupune erotismul în viață, ca și în literatură. Nu numai pentru că scena principală a lui o constituie sediul unei firme care al cărei obiect de activitate (sic!) îl constituie întreținerea unei linii erotice ci pentru că tot ce se face și se spune - mai ales se spune - se învârte în jurul actului sexual. Andreea este o studentă cu „job" care, în timp ce răspunde apelurilor înfierbântate ale unor inși frustrați și cel mai adesea idioți, se gândește la Marius, tânărul de care tocmai s-a despărțit, jinduind după el, după îmbrățișările lui, după extazul de carne pe care-1 trăiau împreună. Personalitatea ei se adap-tează nu numai la jocul verbal obscen, pe care-1 presupune meseria pe care și-a ales-o, de târfă „virtuală", dar intră până la un punct destul de bine și în sordidul atmosferei care domnește între colegele slobode la gură, povestindu- și pățaniile în amor, acuplările, necazurile de toată ziua, necazuri de femei tinere aflate pe o treaptă nu tocmai răsărită a scării sociale. Limbajul lor le definește foarte bine, definește mediul și mentalitatea lui. Iar limbajul acesta este savoarea - insuportabilă, cantitativ, pe unele pagini - a acestui roman.

Intr-un fel, acest idiom obscen, lubric,

provocator, dezgustător, vulgar ar putea fi considerat un personaj aparte al cărții în care nu se-ntâmplă, de fapt, mai nimic. Andreea vorbește clienților săi, vorbește apoi în calitate de personaj narator, o sporovăială tristă, revoltată, dureroasă, melancolică uneori, mimând entuziasmul, plăcerea, extazul, interesul alteori, de femeie tânără lipsită de dragoste, privată de contactul fizic de care echilibrul ei biologic are vitală nevoie, asta în timp ce conversațiile ei

cu clienții evoluează pe diapazonul subtil sau tumultuos al juisării. Vorbesc, la rândul lor, colegele ei, vorbesc - fiecare în felul său, apelanții la linia fierbinte, doritorii de descărcări imaginare, timizi în viața de zi cu zi, nereușind mereu să-ți compenseze timiditatea nici la adăpostul anonimatului unei convorbiri telefonice. Spuse la ureche, în timpul actului sexual adevărat - din iubire, din atracție sau numai din necesitate - vorbele acestea dezgustătoare dar și ațâțătoare ar putea fi tolerabile. Stranietatea este totală atunci când sunt transmise în gol, când pleacă pe sârmele telefonului, către celălalt capăt al firului, într-un alt oraș, într-un alt cartier, dar cu intenția de a produce aceleași efecte ca atunci când lucrurile se petrec *in vivo.* Aproape că nu mai rămâne nimic neexplorat și neexploatat în materie de licență verbală, de situație erotică în competiția pentru a oferi servicii de calitate întru satisfacerea clientului. Și a celui posac, și a celui degajat, și a celui neîndemânatic, și a celui sfios dar ros de dorință, și a celui nerăsplătit de viață și de

partenerele pe care le- a întâlnit, și a celui nesimțitor, și analfabetului, și înfumuratului, și îndrăgostitului de vocea care îi răspunde cum știe, cum simte ea mai bine că ar trebui pentru ca totul să fie bine, minutele să fie contorizate, banii să vină ritmic spre contul firmei.

Ioana Bradea manevrează cu dexteritate registrele limbajului erotic, precum și pe ale celui trivial. La un moment dat, chiar pare să lase impresia că eroina ei, ca și eul auctorial, se detașează cumva de lumea în care se transpune. Andreea e mai retrasă, mai timidă la început, se gândește numai la iubitul care a părăsit-o, face apel la Chopin și la John Coltrane, la Oscar Petersen și Paganini,

61 la Evola și Sfântul Augustin are întrebări metafizice și te gândești că personajul narator va face până la capăt gestul, semnul că se disociază de lumea în care trăiește, dar în câteva rânduri, când partitura rămâne pe umerii auctoriali, registrul limbii nu se modifică, vocea care pune în mișcare penița se exprimă tot frust, injurios, preferând să nu iasă din linia erupțiilor verbale noroioase. E, fără îndoială, o greșeală de tehnică pe care, la o altă vârstă, la o altă experiență literară, cu un ochi de redactor atent la text alături, sau oricum de cititor care e neimplicat în actul creației și este avizat în privința capcanelor scriiturii, nu ar mai comite-o probabil.

Nu puțini vor fi cei care îi vor reproșa cărții excesi- vitatea limbajului pornografic. Tocmai această inflație de cuvinte obscene constituie marca mediului în care se plasează cartea și, într-o bună măsură, a timpului nostru. Sunt destui

oameni care vorbesc întocmai ca în romanul Ioanei Bradea. Ea nu face decât să redea cu naturalețe această lume în care se mișcă, folosindu-i magistral clișeele, înjurăturile, insultele, expresiile argotice, ceea ce, în paranteză fie spus, pentru o ardeleancă e o performanță. Ea s- a impregnat de idiomul studenților și al marginalilor bucureșteni ajungând să dea lecții de virtuozitate. Și scrie natural. Are un stil impecabil de a reda felul năuc, în care se amestecă senzații epidermice, cuvinte obscene pe post de declarații de dragoste, dorințe ale sufletului, de a trăi dragostea al generației tinere de azi. Dacă suntem atenți, vedem acest fel de dragoste (desigur că mă gândesc la titlul unei cărți de Alberto Bevilaqua, din alt timp) mai peste tot în jurul nostru, chiar și la oameni trecuți către maturitate.

Avem de-a face - sper să nu scandalizez prea mult, dar nu contează până la urmă - cu un roman de actualitate, cu o carte care reflectă un fragment din atmosfera contemporană a Bucureștiului cu autenticitate și talent. Nu în ultimul rând, dincolo de ceea ce s-ar putea numi excesele pornografice sau erotice (după gust și după setul de criterii aplicat), cu un roman de dragoste. Mi se pare, de exemplu antologică scena uneia dintre întâlnirile întâmplătoare, pe stradă, dintre Andreea și Marius, foști iubiți, care nu s-au uitat unul pe altul, ea mai ales. Și care nu mai găsesc limbajul care să-i apropie..

Ioana Bradea - un talent fenomenal care, cu

puțin mai multă experiență și șlefuire ar fi putut să scoată un mare roman erotic. Dar și așa, nu sunt multe cărți de forța și de autenticitatea acesteia între cele scrise de autorii tineri de azi, între care ea e fără nici un dubiu (punem textele în comparație cu ale altor ambițioși în a scrie în acest registru; poate numai Ioana Băiețică să mai aibă pretenția să o egaleze) cea mai înzestrată și mai autentică.

2005

CU OCHIUL MINȚII: CASSIAN MARIA SPIRIDON

„Sînt omul care știe să monteze mașini". Așa

sună titlul uneia dintre poeziile publicate de Cassian Maria Spiridon în cel mai recent volum al său, **Clipa zboară cu-n zâmbet ironic** (Editura Dionysos, f.a.). Intr-adevăr, inginer „la bază", absolvent al Facultății de Mecanică a Politehnicii bucureștene, are peste cincizeci de lucrări științifice publicate și un număr de cincisprezece brevete de invenție, așa încât afirmația este perfect acoperită în pliul acestui accident biografic. Spunem asta fără nici o undă de ironie, căci viața noastră este compusă, nu-i așa?, dintr-un lanț de astfel de întâmplări. îl credem, prin urmare, când spune: „știu să montez mașini/ știu să le pun în funcțiune/ să le alcătuiesc/ din șuruburi/ din mici și/ mari subansamble// știu să fac un cofraj/ să torn beton/ să folosesc cheia fixă/ să repar mașini la fel de bine/ cum le montez". Și îi confirmăm finalul în care se deslușește o undă de orgoliu: „am auzit că în lume sînt oameni/ care nu știu să monteze mașini". Sîntem mulți cei care nu știm să montăm mașini. Asta e! Accident biografic. Ceea ce nu înseamnă că nu știm să-i prețuim pe cei care le fac. Dimpotrivă. Iar dacă se mai întâmplă - uite-așa, din accident în accident, cum ziceam mai înainte

- ca ei să știe să construiască un poem, admirația noastră este din start augmentată.

Ceea ce este valabil și în cazul lui Cassian Maria Spiridon, pe care îl știm nu doar ca poet, dar și ca pe un *constructor* de reviste literare; realizează „Convorbiri literare", o revistă foarte

bine cotată în peisajul publicistic de azi (ca și de ieri, de altfel, se știe că este cea mai vârstnică din România), precum și o alta, „Poezia", dedicată special, cum o arată și numele, creației poetice. De fapt, ca să fim drepți, Cassian Maria Spiridon este de invidiat pentru câte reușește să facă. Așadar, conduce reviste, participă la simpozioane și la festivaluri de poezie, nu o dată în calitate de organizator, călătorește prin toată țara dar și mult dincolo de hotarele ei, invitat la diferite manifestări poetice, scrie literatură, publicistică, face parte din jurii și așa mai departe. Cred că la această oră numai Ioan Țepelea se mai poate mândri cu o asemenea activitate orientată pe planuri multiple, în cea mai bună idee de contrazicere a prejudecății că poeții ar fi incorigibil solitari și contemplativi.

Și, ca să mai ciupim puțin coarda prejudecăților, ar fi de așteptat, de la un personaj care probează atâta vitalism, o poezie a jubilației, debordantă, frenetică. Nu se întâmplă deloc așa. Avem de-a face, cum de altfel cei care i-au urmărit mai îndeaproape creația știu deja, cu un poet profund elegiac, de o melancolie sfâșietoare uneori, de un pesimism dublat de luciditate, la care se adaugă o rară capacitate de rostire sapiențială ce amintește de un alt poet ieșean, Dorin Popa.

Volumul **Clipa trece cu-un zâmbet ironic** este structurat în trei părți: „Aștept să crească iarba", cu un

 moto eminescian: „Ci trăiește, chinuiește/ Și de toate pătimește/ Și-ai s-auzi cum iarba crește",

„Clasa de metafizică", având un moto din Nae Ionescu: „Metafizica este o lirică, mod subiectiv de valorificare a vieții și a lumii" și, în fine, „Mister și transcendență", deschisă de versurile lui Arghezi: „Ce noapte neagră, ce noapte grea!/ A bătut în fundul lumii cineva./ E cineva sau, poate, mi se pare." Simpla selecție a acestor fragmente indică și orientarea autorului către o poezie care cultivă reveria pe teme existențiale, grave, adesea străbătută de un fior de tragism. Visarea ce-i este proprie poetului nu cuprinde accentele evazioniste pe care le atribuim în mod curent acestui tip de cufundare în sine.

De fapt, pentru a respecta adevărul, nu de o introspecție este vorba ci de o privire permanent racordată la realitate, a cărei imagine va fi transmisă numai după ce a fost transfigurată de filtrul gândirii poetice. Credincios, poate, formației sale pozitiviste, Cassian Maria Spiridon nu-și identifică subiectele plonjând în sine, în propriul eu. El proiectează asupra datelor imediate lumina minții sale. Pleacă, de pildă, de la un fenomen fizic - nici că se putea o mai... materială temă de meditație - pentru a ajunge dincolo de *physis,* în lumea evanescentă a sensurilor accesibile numai imaginației care îmbogățește configurația logosului cu efortul său către sens. Așa cum se întâmplă în poezia „Natura nu suferă vidul", pe care o voi cita în întregime pentru că o socotesc definitorie în privința acestei direcții a liricii lui Cassian Maria Spiridon: „există un tratat/ cunoscut de cei care-1 admiră pe Pascal/ un tratat asupra vidului/ cu date certe și numeroase încercări/ cu tuburi și baloane/ umplute sau golite/ spre-a demonstra/ că-n spațiul în care ne mișcăm cu toții/

- natura nu suferă

66 vidul -/ în nici o împrejurare/ oroare egal răspândită/ în cele mari/ și la cele de nemăsurat/ toate se grăbesc să umple golul/ cu aceeași forță și aceeași oarbă nepăsare// încerc să înțeleg și altfel vidul/ cel răspândit în suflete/ în piepții cei de came/ și zbuciumați de inimi/ acolo/ îndreptățit se lăfăie ades/ fără ca nimeni și nimic/ din cele naturale/ să fie cuprinse de oroare/ nu vezi la nimeni repulsia/ pe față așternută/ e golul/ în care inimile cad/ ca într-o peșteră pustie".

Un poet care privește lumea cu ochiul minții. „Ochiul minții" este și titlul uneia dintre poeziile volumului. „...Știu drumurile toate/ sensul vieții voi să îl cunosc/ mă pierd între păduri/ caut/ vremuri mai limpezi/ cîmpuri de lumină" sună ca un credo al autorului. Deși nu s-ar putea spune că această poezie pe care o practică ar fi una a eliminării afectelor și a primatului intelectului. Și intuiția și sentimentul joacă un rol la fel de important. Pare plauzibil ca un fapt de care poetul va fi fost impresionat privind un reportaj de televiziune ori citind o știre de ziar să determine un mecanism empatic. Nu ar fi, prin urmare, exclus ca o astfel de relatare sau poate un film, despre o execuție, să-i provoace sensibilitatea: „intri în derută/ în spaimă/ mai ai cîteva zeci de minute/ și injecția letală îți va întrerupe/ pentru totdeauna/ dreptul la lumină/ nu vei mai auzi păsări și iarbă foșnind/ glasuri de oameni și mieunat de pisici/ vrăbiile vor fi o amintire" („La o sentință îndeplinită").

Nu este deloc întâmplătoare aplecarea asupra unui atare subiect. Paradigma în care creează Cassian Maria Spiridon este una a sfârșitului. De

aici melancoliile, de aici un registru preponderent crepuscular al imaginilor. „Aștept să crească iarba peste inimi/ aștept ziua cînd

67 soarele va răsări ultima oară/ (pentru lumina ochilor)/ răbdător și distant/ uitat în nemargini/ voi gîndi drumul tăiat/ pe o creastă de deal/ plin de praf și fierbinte/ pentru tălpile goale// ah! doamne mă iartă/ că sînt viu și mă mișc// aș vrea ca veacuri în urmă să-mi rămână/ și amintiri geroase să-și aștearnă neaua/ sînt trist că/ încă/ viața mă suportă/ în creier am acum/ cumplit/ pustietatea// culoarea vîntului mă-mbracă/ străbat cărarea/ precum un pescăruș pierdut/ în largul muzicii astrale" scandează elegiac într-o poezie fără titlu, reușind să transmită un irepresibil sentiment al apăsării unei existențe care pentru om apare - privită în plan metafizic - fără nici o justificare vizibilă.

Pentru o conștiință care percepe și detaliile și întregul, drama ontică dobândește inflexiuni mai apăsate decât la oricine. Poetul detectează în lume lupta contrariilor, inexorabilitatea ei, caducitatea ființei în acest joc unde nu încape decât sentimentul zădărniciei. 0 teză fundamentală a existențialiștilor, existența umană este o existență întru moarte, își capătă ilustrarea aproape în fiecare pagină a acestei cărți impregnate de tristețe și de singurătate. „Sînt încă viu/ aud un zgomot/ sînt aripi și voci/ sînt sute și mii// adio oricum dimineții// aici/ un lung șir de bărbați/ cu halebarde/ așteaptă" („Adio dimineții"). Ca o maladie fără vindecare este prezentă mereu obsesia morții într-o atmosferă conturată prin cuvinte din sfera nocturnului și a agonicului, a

prăbușirii și a expierii: „rezemați de coatele uitării", „neantul își află adăpost singur”, „apusul cade ca o ghilotină", „lumina-i plină de praf/ obosită// istoria ei/ o veche poveste / lăsată adînc în pămîntul uitării", „pe pămînt nicăieri/ e ora cînd coboară tristețea", „foamea și dragostea ne mînă im-

68 placabil/ prin labirintul întunecos al întîmplărilor". Și cu toate că uneori referința este cât se poate de prozaică sau, oricum, ținând de un mers al lucrurilor cunoscut tuturor, poetul găsește mijlocul de a realiza, cu o simplitate necăutată, dar cu atât mai percutantă, o torsadă prin care obișnuitul se înscrie în zona unei viziuni pentru care și creierul și inima sunt laolaltă spații de rezonanță: „aceste unghii vor continua să crească/ și după moartea mea/.../ masa și scaunul/ cărțile toate/ prin care mîinile au frunzărit/ vor fi la fel de prezente/ chiar cînd voi fi demult/ dispărut/.../ cele cîteva pipe/ prin care plimbam fumul/ amăgitorul/ vor rămîne cuminți/ în rastel/ ca armele scoase din uz/ fără/ în veci/ speranța unor lupte viitoare" („Poem de constatare").

Poetul nu îmbrățișează etica revoltei. Nu s-ar potrivi cu armura sa de luciditate. Chiar în partea cea mai interesantă, poate, a poemelor din acest volum, cea așezată sub semnul interogației argheziene, el se manifestă ca un știutor pentru care zbaterea celor care pun întrebări și vor cu tot dinadinsul să capete răspunsuri este o deșertăciune. „A zis/ să facem lumină/ am dat foc la case/ conace/ mînăstiri/ la tot ce-n calea noastră/ de flacără se lasă mistuit/.../ astfel s-a pregătit pustiul/ în care ani/ decenii/ turme îmblănite/ vom

pribegi/ străini/ porniți din nou/ în căutarea vieții" (fără titlu).

Cu tonul său elegiac, uneori sarcastic, dar nici un moment cinic, prin curgerea calmă, străbătută însă de seisme interioare, a versurilor, Cassian Maria Spiridon pare cel desemnat să ne strige la ureche: „Memento mori!".

*199
9*

DAN MIRCEA CIPARIU ȘI ROMANTISMUL CELUI DE-AL TREILEA MILENIU

Nu puțini sunt aceia care și l-au închipuit, cu un scepticism neprobat încă de nimic, pe tânărul epocii ordinatoarelor ca pe un soi de ins fără simțire, cufundat până peste cap și peste inimă în angrenajele complicate ale mașinăriilor informatice, dar nu numai. Atât doar că, parafrazându-1 pe un filosof, inima are rațiunile ei, altele decât ale minții... artificiale.

Deși este cunoscut între prieteni și ca un împătimit al calculatoarelor, Dan Mircea Cipariu se prezintă, iată, cu a patra carte de poezie - a

doua personală, ca să zic așa, pentru că debutul și l-a făcut într-o antologie, iar în 2000 a publicat un volum împreună cu Traian T. Coșovei, „Mahalaua de azi pe mâine". Nimic nu e întâmplător. Poetul a fost unul dintre pionii principali în realizarea excepționalului CD-ROM „Eminescu", în 2000. Cu un an mai devreme, reluase într-o formulă năstrușnică, dar agreabilă, titlul unui cântec sentimental la modă către mijlocul secolului trecut: „Hai să ne-ntâlnim pe site sâmbătă seara!".

Numele cărții de acum, apărută la Editura Libra (2001), este tot unul care face discret fuziunea între lumea informaticii și cea așa-zicând tradițională: **Virusul romantic.** Și tot ca pe o legătură între sensibilitatea altor 70

vremuri și mentalitatea lumii de azi. pe copertă, un anunț imprimat pe o bandă colorată la marginea căreia stă însemnul știut de pe ambalajele produselor promoționale, al unei foarfeci, înștiințează ispititor, în tonul reclamelor comerciale: „ACUM cu 20 la sută mai multă poezie".

Ia te uită! Numai că nu e vorba de un artificiu fără acoperire. Corect cu cititorul/clientul său, comerciantul/ fabricantul de poezie chiar furnizează cota promisă. în fond, o a doua carte, mergând la subsolul celei dintâi, ceea ce conduce la o formulă de experiment care e de presupus că nu va scăpa juriilor care anul viitor vor căuta autori și cărți pe care să-i premieze.

Și ingenioasa formulă - oricât ne-am arăta de puțin dispuși să renunțăm la o anumită sobrietate a cărții de poezie, a poeziei înseși -, și cartea în

sine, și autorul poate că ar merita măcar atenția acestor conclavuri.

Cine crede că azi nu se mai citește, că poezia care se practică în zilele noastre nu are nimic comun cu literatura mare dinainte, capătă o infirmare severă din partea lui Dan Mircea Cipariu. Fiecare dintre ciclurile acestui volum - în număr de patru: „ocne și ciorne" (sună destul de argotic, e adevărat, dar ne putem aștepta de la co-autorul unei cărți intitulate „Mahalaua de azi pe mâine"), „virusul romantic", „dalila" și „balada banditului fără bandită" - se deschide cu trei-patru texte drept moto luate din Shakespeare, „Cântarea cântărilor", William Blake, Edgar Allan Poe dar și din poeți români contemporani.

Dan Mircea Cipariu își trăiește tinerețea, entuziasmele, decepțiile, iubirile la fel ca oricare tânăr al oricărei epoci. |n plus, cu acea propensiune patetică spre ideal care îl îndreptățește să se considere romantic. Nu „heinizează

71 duios la lună“, cum greșit s-ar putea crede, își trece sentimentele în vers într-o formă care conciliază sensibilitatea cu modul de expresie tipic pentru vremea noastră. A paginilor *web,* a telefonului mobil, a videoclipului și, până la urmă, a mult-iubitelor și mult-hulitelor... manele. Nu lipsește o anumită cultivare a speciei imaginarului. Exemplific cu poezia „țara onderah“: „acolo vor zace/ căința și disperarea/ în țara onderah/ vecin cu infernul cu păcatul/ poate vei scăpa// acolo sunt paiațele/ ațele cu nervi cu venin/ în țara onderah/ oraș descărnat alcalin/ / un nimeni ce cântă dintr-o

nimică/ n-ai vrut n-ai protestat n-ai votat/ în țara onderah/ al nimănui al întunericului/ poate vei scăpa".

Romantismul acesta ne arată că toate-s vechi și nouă toate, că putem iubi implicând postmodern lecturile, frânturile de vers, muzica în surdină a vechilor grădini de vară de pe vremea lui Cristian Vasile, Gion și Zavaidoc, dialogurile prin intermediul c/iai-ului de pe Internet: „Intre mine și depeșele electronice/ ești numai tu iubită cu nume de operă/ de prințesă ce pipăie tastatura/ universului masculin// totu-i un regal/ *rythm and blues* al buzelor/ care frisonează toamna/ coborâtă în sala de așteptare/ clasa întâi// iubito iubito iubito/ dă-mi gurița s-o sărut/ căci pentru pagina web a dragostei/ e dată". Am citat poezia *„rythm and blues* pe pagina dragostei”.

Se cuvine acordată atenție și bonus-ului de poezie pe care îl oferă Dan Mircea Cipariu lectorului său. Subsolul fiecărei pagini, alcătuind, cum spuneam, un fel de o a doua carte, cuprinde gânduri răzlețe, crochiuri de poezie sau poezii închegate de-a binelea, mici fragmente din poeți care-i sunt prieteni, ziceri ale unor cunoscuți, ale unor

72 fete sau femei pe care uneori le presupunem a fi chiar iubite, bilețele, fragmente de scrisori și câte altele, inclusiv adeverințe, certificate, texte înscrise pe diplome. „... iubesc nemișcarea/ și firea mea se împletește ciudat/ cu o epuizare fizică și psihică. Oare cât de puternică este dragostea noastră/ în fața atâtor bariere? Și, mai ales, este/ de ajuns de profundă pentru a rezista timpului?"

sună un fragment semnat cu inițialele O.O. și datat 30. 11. 1992.

0 interogație, să recunoaștem, în deplină respirație romantică.

2002

ȘERBAN CODRIN: ȘANSA HAIKU-ULUI

Acceptarea formelor liricii nipone transplantate în spațiul literaturii române a generat destule controverse. Și destule temeri. Redactori de reviste literare importante, care nu se sfiesc să militeze pentru angajarea în politică a scriitorilor atâta vreme cât șefii lor se află vârâți în vreun partid, se tem - vai! - de „militantismul" unui articol despre problema adoptării acestor forme. Nu mai au anxietăți însă dacă articolul e împotrivă.

Haiku, tanka, renga, senryu le apar unora dintre criticii și poeții de formație clasică drept niște denumiri anapoda, exotice în cel mai fericit caz, fără nici o acoperire în plan poetic. Intr-un fel, cei care le contestă au dreptate. Dar nu cu poezia însăși au ei ce au - m-am putut convinge, în câteva rânduri, că le e aproape necunoscută - ci cu autorii.

Sunt destui cei care, refuzați de mediile literare patentate, ca să zic așa, își încearcă legitimarea ca poeți crezând că e de ajuns să croșeteze la poemul cu trei versuri însumând șaptesprezece silabe numit haiku. Există în România câteva școli de poezie japoneză. Apar reviste, apar cărți. Școlile acestea se află însă într-un permanent război între ele, ceea ce poate fi semn nu de emulație ci mai

mult de veleitarism. Este multă impostură în ceea ce privește creația de haiku. Or, specia aceasta se dovedește

74 extrem de pretențioasă întrucât concentrează o sumă de cerințe de ordin estetic de-a dreptul impresionantă. Nu mă voi opri asupra lor. Registrul formal aparent simplu - ce mare lucru să scrii trei versulețe?! - are însă un corset de o maximă rigiditate. Cât despre registrul estetic, el este atât de subtil și de complicat, atât de ancorat în filosofia orientală încât aceasta face automat ca orice ispravă de acest fel să fie cu minuție analizată și de cele mai multe ori verdictul să fie cel negativ. De aceea sunt, în realitate, extrem de puțini poeți autentici de haiku și foarte mulți imitatori, întrecuți numai de numărul veleitarilor.

Cât se potrivesc filosofia și estetica haiku-ului - dar și a celorlalte specii pe care le-am amintit - cu modul nostru de gândire e o discuție lungă. Aurelian Chivu îmi atrăgea atenția, într-o discuție, că versurile eminesciene „Stelele-n cer,/ deasupra mărilor,/ ard depărtărilor,/ până ce pier“ sunt o probă elocventă că nu ne e câtuși de puțin străin spiritul acesta. Și dacă mergem mai departe, la considerațiile lui Noica sau ale lui Mircea Vulcănescu despre dimensiunea asiatică a filosofiei noastre tradiționale, lucrurile se leagă.

De ce toată această discuție? Ea vrea să servească drept preambul la prezentarea cărții unui împătimit slujitor al speciilor poetice menționate, autor de cărți, inițiator de reviste, organizator de festivaluri. Este vorba de Șerban Codrin, iar volumul care îi reunește versurile publicate de- a lungul mai multor ani se numește

Marea tăcere (Editura Star Tipp, Slobozia, 2001).

Șerban Codrin se încearcă în haiku nu fără îndemânare dar nu fără a ceda unui impuls specific european de

75 a folosi metafora - fapt cu desăvârșire interzis de normele care guvernează creația de acest tip. Spun „se încearcă" gândindu-mă la cuvintele lui Matsuo Basho, cel care a pus bazele acestor reguli încă acum patru sute de ani și care avertiza că a scrie un bun haiku e o mare realizare, iar a scrie zece înseamnă deja că avem de-a face cu un maestru.

Dar să vedem câteva dintre tristihurile lui Șerban Codrin: „Pescar la copcă/ și-o pasăre neagră/ amândoi flămânzi". Sau: „Printre fire verzi/ un pai de anul trecut/ singur bătrânul". Ori: „Pe miriști vara/ fecioarelor bătrâne/ pustiu și nimic." E nevoie, desigur, de o anumită stare de receptare pentru a gusta frumusețea acestor tablouri de natură, pentru a te integra gândului care le-a cuprins, pentru a le vedea așa cum s-au revelat ele celui care le-a așezat pe hârtie, dincolo de orice artificiu al rostirii literare cu care suntem deprinși.

E o artă să scrii haiku dar e una și să-l poți gusta. Concentrarea aceasta în cuvinte puține poate genera o stare profundă de meditație, poate dezvălui cititorului alte și alte dimensiuni prin care reflecția și sentimentul percep așezarea ființei umane în vârtejul Cosmosului, integrarea ei în fluxul același și mereu înnoit al naturii. Să încercăm să comentăm trei astfel de versuri: „Vechiul imperiu -/ câteva pietre lângă/ o floare de mac." Mai mereu haijinul - cel care compune

haiku-uri, adică - intră în starea de meditație care va conduce la realizarea micului poem în urma contemplării unui tablou de natură pe care îl percepe sau îl intuiește ca semnificativ, sau a unei scurte revelații care i se înfățișează din continuumul lumii din jur. In cazul de față, simplu de altfel (am putut citi și haiku-uri

76 cu etaje de interpretare mult mai complexe în creația unor autori cum sunt Vasile Moldovan sau Emilia Dumitrescu), este vorba de o plimbare prin locurile unde cândva a fost o cetate - semn al apogeului unei puteri imperiale, cu orașele ei, cu armatele ei, cu negustorii cutreierând drumurile, cu țăranii obligați să muncească pentru a plăti birurile și, în fine, cu strălucirea și fastul caracteristice -, din care au rămas doar ruine. în cea mai mare parte probabil ascunse privirilor de straturile de pământ depuse de-a lungul timpului - secole, poate milenii - acum acoperite de vegetație. Și, lângă semnele vieții de mult apuse, cele ale vieții triumfătoare - și ea pentru scurt timp - a plantei, a unei flori care prin roșul petalelor sugerează însuși vitalul. Dar macul - atenție! - sugerează și somnul. Somnul ruinelor, al vestigiilor, adormirea însăși a unui timp de demult. Dintr-o dată, în acest tablou sunt înmănuncheate simbolurile dar și semnele ciclurilor vieții, tema așa-numită *fugaces labuntur* și conștiința că există ceva mai puternic decât imperiile: natura și, prin ea, spirala timpului.

Am recurs la creații care mi s-au părut izbutite. Multe dintre cele cuprinse în această antologie încalcă însă regulile, lucru cu atât mai ciudat cu cât Șerban Codrin este el însuși unul dintre aceia care s-au ocupat de teoretizarea speciei, de

impunerea ei în planul literelor noastre. Dar, în același timp, sunt obligat să amintesc faptul că unii dintre cei care militează pentru haiku susțin că el nu trebuie închingat atât de rigid, că poate exista și un haiku în formă liberă, exemplificând cu creații ale lui Nichita Stănescu sau Cezar Baltag. De aceea, o parte dintre autorii de tristihuri ca și o parte dintre comentatori

77 fac diferența între haiku-ul propriu-zis, canonic, respectând cu strictețe regulile, și ceea ce ei numesc tristihuri „în stil" sau „în spirit" de haiku. Dacă va dori cineva să remarce faptul că nu se poate spune „în spirit de sonet" va fi nevoit să admită, totuși, că mica alcătuire de șaptesprezece silabe nu este o poezie cu formă fixă pur și simplu, că ea se supune, cum am arătat foarte succint, și unor reguli care au în vedere filosofia și, intrinsec acesteia, viziunea despre lume, o anumită punere în paranteză a existenței, nu numai din punct de vedere uman, dar și ontic în general. Ceea ce nu i se pretinde sonetului. Nu urmăresc să minimalizez câtuși de puțin importanța acestuia - dimpotrivă, cred că este poet adevărat numai acela care poate „meșteri", cum ar fi zis Radu Gyr, un sonet - doresc doar să atrag atenția că atunci când e vorba de paradigme poetice și de gândire diferite nu-și au locul sofismele, oricât ar fi de bine găsite.

Un merit al lui Șerban Codrin este, fără îndoială, acela de a cultiva două specii și mai pretențioase. Am în vedere tanka, o poezie de cinci versuri, primele trei în formă de haiku, ultimele două având fiecare câte șapte silabe, configurând prin această a doua secvență și o morală, o intervenție a gândirii sau mai exact a intuiției

umane în ritmurile cosmice, și mai am în vedere renga (sau renku, după terminologia mai nouă), un poem lung, format din succesiuni de haiku-uri alternând cu strofe de două versuri. Renga e o poezie care se face și prin contribuție colectivă, având doi sau mai multi autori, fiecare adăugând o unitate secvențială de sine stătătoare. La acest capitol voi spune doar că nu am citit până în momentul de față un renga reușit în românește.

78

Voi cita acum o tanka din volumul lui Șerban Codrin **Marea tăcere:** „Tocmai spulberă/ vântul păpădiile/ peste coclauri -/ precum scrie în cartea/ fiecărei seminții", contând de această dată pe faptul că schema interpretării e deja dată dar și pe posibilitatea de a vedea extraordinara poezie care e însumată aici, în afară de orice filosofie. Sau poate tocmai prin tensiunea cogitării.

Volumul lui Șerban Codrin are, prin urmare, izbânzi notabile. Dar are și destule lucruri neîmplinite, pe care nu le mai citez. Un haiku ratat e, după mine, un haiku fără prea multe șanse de a mai fi izbutit în vreun fel (mă refer la autorii care au capacitatea de a scrie un haiku adevărat) și cea mai bună regulă e să renunți dacă vezi că nu-ți reușește oricum ai întoarce cuvintele, oricum le-ai combina pentru a exprima gândul care te-a luat în stăpânire. N-a fost să fie. încearcă data viitoare! Cei care iubesc această poezie pe care nu văd de ce trebuie să o considerăm ca fiind imposibilă în română, vor găsi însă destule prilejuri de delectare. Poate fi semnul că lirica de inspirație

niponă a prins și la noi cum a prins și în țări din apusul continentului European, în țări de limbă slavă sau în America (inclusiv zona latină) și Canada.

2001

LECȚIA DE ANATOMOPATOLOGA A RODICĂI DRAGHINCESCU

Ultima carte a Rodicăi Draghincescu, **Craun** (Editura „Paralela 45“, 1999) semnalizează, înainte de toate, lupta generaționistă dintre optzeciști și nouăzeciști. Antologia de versuri Ah! apărea la Editura „Vinea", în 1998, în „Colecția nouăzeci". Volumul de proză **Craun** apare în „Colecția 80". Sigur că e flatant pentru un autor să fie disputat de două școli, dar, în cazul de față, lucrurile par mai mult decât forțate. Rodica Draghincescu aparține clar, prin cronologia editorială (a debutat

în 1993, cu volumul de poezie **Aproape cald)** și prin poetica sa, nouăzeciștilor (de altfel, a și declarat la un moment dat că volumul care a influențat-o cel mai tare a fost **Te voi iubi până la sfârșitul patului,** de Daniel Bănulescu). Cel puțin până când, așa cum se întâmplă uneori în literatură, în urma evoluției stilistice și a unor noi opțiuni ideologice, scrisul ei nu se va fi îndepărtat de canonul proclamat de criticul acestei generații, Dan-Silviu Boerescu, și de către cei care i s-au raliat în texte mai mult sau mai puțin teoretizante. în fond, dincolo de programe, importante sunt cărțile care, toate, configurează literar acest canon. Așa încât, plasarea în numita colecție apare ca fiind complet falsă, indiferent câte argumente s-ar aduce în legătură cu

80 posibilitatea ca textele cuiva să îmbrace ipostaze stilistice aparținând simultan unor curente diferite.

S-ar putea ca acesta să fie semnul de destin al cărților semnate de Rodica Draghincescu. S-a întâmplat să citesc prin reviste, în ultimii ani, mai multe cronici și analize care le-au fost dedicate. Ele au mers, în general, pe lângă adâncimile textelor, situându-se între întâmpinarea ușor uimită (Alex Ștefănescu), contestarea vehementă (Vasile Baghiu), glosarea pe extraliterar (Gheorghe Grigurcu, care a abdicat nepermis de la *bon ton-u*l critic făcând apropieri între numele autoarei și cuvântul slav *liubov),* adorația cu entuziasme estudiantine (nume diverse, feminine cel mai adesea, care nu au apărut decât pentru a dispărea

mai apoi), fervoarea admirativă (Nora luga), verbiajul aporetic (Liviu Ioan Stoiciu), fascinația dusă până la calchierea stilului plin de forță al autoarei (Nicolae Țone). Cel mai bine cred că s-a apropiat de poezia ei Al. Cistelecan, în prefața volumului Ah!, unde a socotit că nimic nu se potrivește mai bine decât cheia psihanalitică. Pe care, cu binecunoscuta-i intuiție și cu apreciatul său echilibru critic, a întrebuințat-o, totuși, cu parcimonie. Pentru că nu se cade - nu-i așa? - să faci publice descoperirile la care ai ajuns sondând, prin intermediul textului, subconștientul unui autor. Ar fi ca și actul de renunțare, din partea unui medic psihanalist, la secretul confesiunilor pe care i le-au făcut pacienții. Dar asupra acestui subiect, în fapt o importantă problemă de etică și hermeneutică, îmi propun să revin cu alt prilej.

Din motivul tocmai enunțat, nici această cronică nu va fi cine știe ce în afara liniei celor despre care am pomenit. Limitele interpretării mele vor fi acolo unde

81 începe, de fapt, o aventură dificil de controlat, aceea dintre interstițiile textului și fantasmele, uneori de nemărturisit cu voce tare, ale autorului. Care autor se deghizează în scris ca metodă terapeutică întrebuințată mai mult ori mai puțin deliberat. „Scriu, îmi domin disperarea, ecoul, îl strig pe nume: Umy, treci la treabă! (...) Aspectul meu în scris e al unui sugar fără mamă, cu o suzetă imensă pe obraz. *(Aș! Poate în locul unde trebuie să... Poate acolo ai nevoie de suzetă. Dacă tot simți că ai regresat la stadiul infantil. Dar asta poate fi o răzbunare! înțelegi? In loc de EL, suzeta!*

El ca o suzetă. El, suzeta supremă! Hai că sună diabolic! Păi ce credeai? - cu italice în text, n.m., R.V.) Scriu. Scriu. De aici rezultă că nu scriu, sintetizez și eliberez direct în circulația sangvină sistemul meu de dezîndrăgostire. Sistemul? Stilul!" Sau: „Scrie, transformă ce am făcut eu în ce faci tu, modifică, învață-mă să recapitulez, spre a inova cu sârg tehnicile terapeutice ale vorbelor de spectacol.”

Care sunt traumele de care scrisul trebuie să o elibereze pe autoarea-naratoare? Dragostea pentru un bărbat (v. mai sus „dezîndrăgostirea") găsit drept necorespunzător din cauza situației familiale a acestuia: însurat, cu trei copii. Așadar, incapabil să îi ofere și altfel de iubire decât pe furate. în vreme ce personajul feminin care povestește speră într-o legătură matrimonială mereu amânată de el. Apoi, lipsa de orizont a vieții personale: „Duc o viață anostă, cea mai mare parte din zi mi-o petrec vorbind despre gramatica limbii franceze, despre relația francezei cu celelalte limbi romanice, în timp ce unii cască nepăsători, politicoși, pierduți. în cealaltă parte: îmi cresc fiica, o cert, o mângâi, o adorm, îi ascult somnul agitat, îi promit

 (în gând) că voi rezista, voi fi reală. Sar brusc, număr banii. Socotesc pâinea, carnea, castraveții, cartofii, ciocolata, hârtia igienică, pasta de dinți, revistele, hârtia de scris, creioanele, plicurile, timbrele. Nici nu știu cum mă descurc..." Și, în fine, suferințele pricinuite de boală: „Țin un jurnal de spital. (...) Avem un singur bec în salon. *4* paturi, 2 muribunde, două cu pielonefrită cronică (eu + lolanda). M-au internat pentru analize, m-au oprit după analize. Mi se propune tăierea de la ombilic până la spate, apoi montarea unui tub din

plastic în loc de uretera mea stângă. Sufăr, rabd. Sufăr. De boală, de plâns, de spaimă. (...) Iau un pumn de medicamente. (...) Nu dorm nopți întregi din pricina fundului ciuruit de injecții." Ca și în **Distanța dintre un bărbat îmbrăcat și o femeie așa cum e** (unde se făcea „dezîndrăgostirea" de un alt personaj, real și recognoscibil ca și cel de aici), boala este omniprezentă, referirile la medicamente și la spitale apar frecvent. Ele accentuează tensiunea cărții, făcând ca totul să vibreze la granița de sus a suportabilului pentru orice lector.

Rodica Draghincescu scrie cu dezinhibare maximă despre oameni și despre fapte reale, ca și despre propriile trăiri. Scena de *petting* din lift, cu care începe romanul (nici nu știu dacă e într-adevăr roman, în pofida laxității acestui concept), e șocantă chiar pentru un cititor de literatură licențioasă. Pentru că lipsește convenția narativă, cea care asigură distanța și, implicit, un oarecare grad de neutralitate. „Ne-am sărutat până la etajul III. Mi-a mototolit, îmi mototolește rochia verde, mi-a ridicat-o, o ridică. (...) îl vreau oriunde. Ne căutăm bolnăvicios. Ne încropim din gemete. Comentarii, gestică de amorezi. Până

la
et
aj
ul
IV
ro
ch
ia
m

ea
lu
n
gă
și
ve
rd
e
s-
a
ri
di
ca
t
m
ul
t
în
fo
m
et
at
,
ne
ră
b
dă
to
r,
i
m
i
de
sf
ac
e
ha

rn
aș
a
m
en
te
le,
eli
be
râ
n
d
po
rți
u
ni
li
pi
ci
oa
se
.
D
eg
et
el
e
ni
m
er
es
c
în
hă
țiș
ur
i

fierbinți, în zone încâlcite..." Un scris „în priză directă". Probabil că num

ai amănuntul cu liftul e inventat într-o carte unde se inventează prea puțin. „T

at
ăl
(C
el
de
S
us
,
n.
m
.,
R.
V.
)
ști
e
că
n
u
m
in
t
câ
n
d
sc
ri
u,
ci
m
in
t
câ
n
d
n
u

scriu, că nu mint când mint, ci mint când nu mint.”

Textul e plin de personaje reale, travestite fie sub anagrame (autoarea însăși e Diro-Cadiro, adică Rodi-Rodica sau Cadiro Ghindracuces, Rodica Draghincescu), fie sub transparente nume de împrumut. Narațiunea e, în felul acesta, un jurnal deghizat. „îmi pun (...) și întrebarea: în ce măsură ființele prinse în plasa narațiunii mai sunt ființe?!" Sunt identificabile, de asemenea, evenimente petrecute în perioada scrierii: o vizită

a unui grup de scriitori la Chișinău, întâlnirea de la Neptun, din 1997, a scriitorilor, Târgul de Carte de la București din 1998 și alte câteva. Rămâne o problemă deschisă, până una-alta, dacă poate fi validat acest mod de a te juca cu literatura și cu viețile oamenilor, pe care cineva s-ar putea să-l eticheteze drept fraudulos. Precauțiile luate pentru draparea personajelor din viața adevărată par mai mult o consecință a unui mod ludic de a fi al autoarei decât a grijii pentru a nu leza imaginea acestora. Mă opresc aici, pentru că nu este rostul unei cronici acela de a turna gaz pe foc.

Textul este impregnat de limbajul detabuizant, dublat de luciditate aproape cinică, pe care i-1 știm din cărțile anterioare. Henry Miller și Colette laolaltă. Plus ceva Celine în obsesia pentru pestilențial, pentru noroiul existenței. Rodica Draghincescu operează fără anestezie,

arătând dedesubtul hâd al corporalității, cavernele și subsolurile pline de murdărie ale convenției care face ca lumea să pară acceptabilă. Nu iartă nimic din ridicolul lubric, sordid al unui triunghi conjugal. 0 lecție de anatomie patologică pe viu. Ai mereu senzația că prin tot ce scrie nu face decât să dea în răstimpuri la o parte cuvertura de pe patul dedesubtul căruia, cum spune în titlul unui volum, fiecare „avem niște fotografii de care ne este rușine".

înainte de a încheia, două cuvinte despre semnificația titlului. Așa aproape exotic cum sună, este un adverb care apare într-o expresie regională, tipică Olteniei, „a umbla craun" (sau, cum se spune, mult mai răspândit, „a umbla

chiaun"). Desigur, trimiterea se face la viața *sine Unea* a personajelor și la lipsa de fir narativ a poveștii, pe care, în felul acesta, scriitoarea, una dintre cele mai originale ale ultimului deceniu, și-o asumă.

0 întrebare rămâne și ea ține mai mult decât de domeniul teoretic, mă refer la relația text-receptor, având ca rezultantă validarea sau invalidarea. în ce măsură un cititor neavizat asupra dedesubturilor intrigii, mult prea dependentă de transcrierea realului, poate adera la această configurație care este departe de a fi pur estetică - literatura, să mi se ierte, este tocmai desprinderea de contingențele individualului și atingerea unui grad înalt de generalitate -, pentru că, în cunoștință de cauză fiind, cei care constituie astăzi lumea noastră scriitoricească mi-e greu să cred că nu vor avea reacții care vor depăși sfera judecății de gust. Cred că numai „ordaliile" timpului vor putea stabili diagnosticul.

2000

PĂPUȘA VIE A LUI GHEORGHE CRĂCIUN

S-ar putea crede că moda evocării copilăriei în comunism, inițiată de Mircea Cărtărescu în romanul său, **Orbitor,** și urmată de câțiva tineri scriitori din București și din Iași care au încercat să reconstituie aceiași ani în două cărți situate la granița dintre ficțiune și memorialistică, între document sociologic și anamneză, a fost urmată și de Gheorghe Crăciun în romanul său, **Pupa russa** (Humanitas, 2004). Dacă luăm act de indicația de la ultima pagină a cărții, cu privire la perioada în care a fost scrisă (24 iulie 1994-1 decembrie 2002), atunci vom cădea de acord că și Cărtărescu și Crăciun au început lucrul la romanele lor cam în același timp. In iunie 1995 Mircea Cărtărescu îmi vorbea despre viitorul său roman, din care redactase deja mai bine de cincizeci de pagini. Așadar, ne aflăm în fața uneia dintre acele coincidențe care ne fac să ne gândim nu numai la valabilitatea ideii de generație literară dar ne obligă să luăm act și de faptul că există un spirit al timpului, care guvernează o bună parte a creației și, mai evident, mai lesne detectabil, a ideologiei artistice.

Indicațiile auctoriale din text sunt lipsite de echivoc. O lectură făcută de „Marele Romancier"

(care nu poate fi, după cum reiese din descriere și din redarea poncifelor 86

discursului, decât Nicolae Breban) la „Lăptăria lui Enache“, în timpul uneia dintre primele ediții ale Târgului Internațional de Carte de la București, este cea care provoacă reacția pe atunci încă tânărului scriitor: „El citea și în ceea ce citea el vorbea un septuagenar rasat care trecuse prin mai multe pușcării comuniste și care fusese distrus de comunism și pe dinăuntru și pe dinafară. Căci lumea comunistă era o lume atroce, brutală, inumană, oribilă, demențială, o jignire la adresa ideii de om. Vocea lui declara că în comunism nu există libertate, nu există lumină, nu există căldură, nu există gîndire liberă, ziare libere, nici posibilitatea de a fugi". **Pupa russa** pare să se fi născut (printre alte motivații pe care cititorul le poate detecta din subtextul multora dintre pagini, dincolo de pasajele auctoriale ce trădează cam prea apăsat apartenența optzecist-postmodernistă a lui Gheorghe Crăciun), din nevoia de a amenda o opinie, o viziune scriitoricească exagerat dihotomică, dacă se poate forța așa limbajul, asupra perioadei dintre 1945 și 1989: „Cred și eu în aceste distincții: ceea ce e precar e murdar, ceea ce e murdar e viu, ceea ce e viu suferă se degradează cade dispare. Dar comunismul nu e negru, comunismul e cenușiu și nu există culoare cenușie ci doar amestecuri de alb și negru. în fond, nici nu există alb, există doar mixturi de roșu oranj galben verde albastru indigo violet".

Ar fi greșit să se înțeleagă de aici, din aceste fraze care reprezintă una dintre cheile a

romanului, că este vorba de ceea ce s-ar putea numi o reabilitare în sens grosolan, propagandistic a timpurilor respective. O nostalgie există și ea dă seamă de faptul că și atunci, în acele condiții de neînțeles pentru tinerii de azi, inevitabil

87 dependenti de frazele sloganoide ale manualelor de istorie și ale propagandiștilor de clasă nouă, oamenii au trăit, au iubit, au preacurvit, au suferit și pentru alte lucruri decât din cauza colectivizării și pentru libertatea presei. Gheorghe Crăciun pune corect între paranteze acea lume revolută, întâmplările povestite au veridicitate - ca să mă exprim mai exact, au adevăr -, mediile pe care le traversează povestirea sunt aidoma celor pe care le-am cunoscut la timpul acela, atitudinile, gesturile, faptele personajelor nu sunt decât o bună reproducere a unor tipuri pe care fiecare le-am întâlnit. Textul e dislocat pe alocuri de pasaje care imită compunerile școlărești, limbajul propagandistic al presei ca și al broșurilor menite să dezvolte conștiința de clasă a muncitorimii și a țărănimii, să-i educe pe pionieri și pe utemiști, o manieră în care ludicul se împletește cu amintirea, iar inspirația cu o demascare revoltată a absurdului din discursul oficial al epocii comuniste. Este de remarcat faptul că pe măsură ce timpul narat se schimbă și în aceste șarje ironice limba de lemn a fiecărei „etape" din „făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate" se regăsește în frazele scurte, ritmate adesea și rimate, dar revendicându-și un înțeles trist, sordid, din care răzbate o undă de tragism: „Noi auzim la difuzor și putem să citim și prin ziare, dacă părinții noștri sînt abonați, despre grija neobosită a partidului pentru înfăptuirea fericirii în toată țara, pînă în cel

mai ascuns colțișor. Acesta e izvorul de bază al tăriei și forței, cum ne-a explicat nouă tovarășa, pentru că unii copii nu voiau să aducă la școală sticle și borcane. Creșterea avântului revoluționar înseamnă și pentru noi, copiii, să purtăm cravata roșie, să nu furăm mâncarea de la alții în pauze și să ne ferim de microbi. Și

88 să avem tot mai numeroși membri în detașamentul nostru care pleacă la cules de spice pe cîmp."

O probă de virtuozitate și stil din partea unui prozator care a manifestat poate cel mai mult din generația sa și din toată literatura română contemporană o înclinație aparte pentru calofilie, pentru un scris șlefuit la maximum, ales, somptuos chiar și când evoluează pe registrul vulgar sau obscen sunt toate aceste inserturi care marchează dimensiunea ideologică. Pentru că romanul, în trama lui, nu face caz de ea. Dacă Gheorhe Crăciun ar fi fost un romancier de secol XIX, atunci când Theodor Fontane, Frații Goncourt, Flaubert, Zola își scriau cărțile, de bună seamă cartea ar fi primit numele eroinei sale, după modelul Effi Briest, Germinie Lacerteux, Doamna Bovary, Therese Raquin, Un produs al epocii în care a trăit, Leontina Guran devine familiară cititorului începând cu adolescența petrecută în internatul unui liceu transilvănean - cu micile escapade, cu previzibilele complicități lesbianice, cu crizele erotice, cu echipa de baschet și turneele în țară sau în străinătate, cu amorul de garsonieră cu profesorul de la care ia meditații - până la facultate și apoi cu viața de activistă, cu amantlâcurile tipice, cu tentativa de viol aproape ritualică din

partea unui ștab, cu internarea într- un sanatoriu de psihiatrie și, în general, cu toate tribulațiile, într-o asemenea existență, ale unei femei frumoase, nu excesiv de inteligente, obișnuite adică, dar dominate de o nimfomanie insidioasă și măcinată de dorința perpetuă de altceva, acea dorință care nu e chiar sinonimă bovarismului dar care poate avea și ea ravagiile ei. Leontina nu e bovarică pentru că nu caută cu orice preț ocaziile, ea neștiind prea bine ce vrea, ci se lasă purtată de ele conform unui determinism care se integrează perfect epocii.

89

Tinerețea e pe trecute, eroina a traversat multe experiențe amoroase fierbinți, nefericite sau numai insipide, cariera de activistă a partidului comunist se duce de râpă în momentul în care nu se supune potentatului gras și unsuros, ceea ce atrage scandalul public de rigoare, așa încât măritișul cu un fost profesor din facultate intervine ca un colac de salvare. Nevastă de universitar bucureștean, abulică, dedată lenei și căzută într-un trai fără orizont, face un copil și mai are o aventură lesbianică alături de un fel de nepoată a bărbatului ei. Nepoata, până la urmă se încurcă și cu unchiul. Apoi, brusc, realizează, în atmosfera de după Revoluția din decembrie - ocazie pentru autor ca să facă ultima volută prin noul limbaj de lemn într-o continuare a inserturilor cuprinzând compuneri școlărești -, că viața a curs pe lângă ea și că ar trebui să fugă din straniul ei prizonierat. Pornește cu fetița către Mangalia cu gândul să plece de aici mai departe, peste graniță, dar, într-un hotel, este

omorâtă. Autorul face ca făptașul să rămână misterios, dar se poate ghici că asasinul, cel care-i hotărăște astfel destinul, ieșirea din scenă nu e altul decât tot cel care a creat-o ca pe un *alter ego* al său.

Pentru că, dacă biografia Leontinei Guran este una în care se poate recunoaște un tip al respectivei epoci, psihologia ei nu e în aceeași măsură creditabilă. „Leontina sînt eu“, precizează autorul, inutil, redundant, undeva, către sfârșitul cărții, numai pentru că trebuie să-și reafirme textualismul, pentru că simte nevoia să apese până la refuz pedala postmodernismului. Or, știm asta dintru început, de când glosează pe marginea acestui nume pe care-1 descompune într-o parte masculină și o parte femi-

90 nină - Leon și Tina din pasajele auctoriale, din felul în care-i compune personajului său profilul interior. De pildă, maniera în care asimilează Leontina cuvintele, cum se joacă făcându-le să gliseze pe o linie fină a contiguității de sens, a tușelor sonore asemenea nu este una tipic feminină ci masculină. Femeile nu au o astfel de relație inventivă și fantasmatică în același timp cu vocabulele, cu cuvântul. Or, așa nu poate să se joace decât Crăciun însuși. Știm din mărturisirile caznelor lui de romancier muncindu-se să modeleze un homunculus căruia să-i insufle viață: „Știam că trebuie să plămădesc această femeie din amintiri murdare și din visuri cu miros de cloramină pentru a scăpa o dată pentru totdeauna de ticăloșiile mele de bărbat și de toate neputințele și neîmplinirile mele de ins duplicitar." Leontina e un fel de Frankenstein feminin pentru că autorul ei

a vrut să se elibereze de amintiri, a vrut să aibă, o dată cu ea, toate femeile la care va fi visat, a vrut să plăsmuiască un personaj asemenea lui dar și în contradicție cu personalitatea lui. Ar fi simplist să invocăm mitul androginului, problematica Leontinei e mult mai mult decât această refacere a unității originare, e poate și un pariu cu duplicitatea gemelară a personajelor lui Mircea Cărtărescu (până la urmă, **Pupa russa** e încheiată abia la cinci ani după apariția primului volum din **Orbitor)** și e o eliberare de obsesiile care-i populează subconștientul.

Iar scriitura este aceea a unui artist al cuvântului. Gheorghe Crăciun spune povestea Leontinei, a copilăriei și a adolescenței acesteia, a tinereții tulburi și supraerotice cu o artă a detaliului hiperrealist (sesizată încă de la primul roman, **Acte originale, copii legalizate,** de Eugen

Simion), cu o tensiune prin care își transpune cititorul în miezul lucrurile descrise, îl face să le simtă forma, să le perceapă intens culorile, mirosurile, face ca realul să sară din pagină cu o forță nu așa de des întâlnită la scriitorii români. O forță care atinge poeticul în ceea ce are acesta mai tulburător și mai dificil de integrat din punctul de vedere al sensului clasic al conceptului. Amintirile de la țară, bunicul Leontinei, mama, tatăl care face pușcărie politică nevinovat în anii stalinismlui, jocurile cu copiii de la școala primară, întâmplările din internat devin momente de katharsis provocat de un talent evocator, re-creator remarcabil.

Poate că în intenție Gheorghe Crăciun a vrut,

prin acest titlu presupus vandabil la occidentali, și prin titlurile în latinește ale capitolelor să asigure romanului său o șansă mai mare de a fi tradus. Numai că arta lui excepțională în interiorul limbii române este dificil de transpus într-un alt idiom. Cel puțin teoretic.

2005

CRISTIAN TIBERIU POPESCU ȘI ROMANUL DE CONSUM PE CARE-L AȘTEPTAM

Tradiția romanului istoric în literatura română nu este una prea bogată comparativ cu aceea a marilor literaturi europene. Pare ciudat, mai cu seamă că literatura noastră s-a înfiripat oarecum

în preajma termenului considerat unanim drept momentul nașterii acestui tip de roman: apariția lui **Ivanhoe,** de Walter Scott. Cum am arătat în altă parte, o explicație a acestei apetențe scăzute din partea autorilor noștri ar putea să rezide într-o scrupulozitate extremă a publicului românesc în chestiunea reprezentării datelor și faptelor istoriei. Ca și în ambiția de a avea numai fresce istorice uriașe, cu evenimente mari, cu aură de universalitate. Ceea ce e, bineînțeles, o tendință specifică popoarelor mai puțin însemnate în cronologia universală, care ar vrea, prin aceasta, să compenseze în plan simbolic, artistic, frustrarea marginalității mai mult sau mai puțin pronunțate. Or, aceasta vine în contradicție cu una dintre legile sesizate de Georg Lukâcs, în cartea sa **Romanul istoric,** valabile pentru acest tip de literatură: „pentru a face asemenea mobiluri sociale și omenești ale acțiunii (e vorba de acele mobiluri care, cum spune Lukâcs, „i-au făcut pe oameni să gândească, să simtă și să acționeze așa cum au făcut-o în realitatea istorică", n.m., R.V.) evenimentele exterioare aparent

93 neînsemnate, relațiile aparent mai restrânse sunt mai adecvate decât dramele monumentale ale istoriei universale”.

Este tocmai ceea ce a făcut ca Jules Michelet să spună despre Alexandre Dumas-pere că a învățat Franța mai multă istorie decât toți istoricii ei. Psihologia noastră e mai puțin permisivă la astfel de structuri și scheme romanești. Pe de altă parte, anumite fapte istorice trebuie, în mintea cititorului român, să fie tratate numai într-un

anumit fel, pentru că, așa cum observa într-o carte plină de învățăminte Lucian Boia, acesta și-a mitologizat constant istoria, cel puțin de la pașoptiști încoace. Scrupu- lozitatea de care vorbeam mai sus se referă și la coincidența textului literar cu legenda cvasi-unanim acceptată și cultivată. E de presupus că lipsa unei culturi scrise cu extensie de masă până la acest moment al revoluției pentru modernitate pe care l-a constituit epoca de configurare a romanului istoric a făcut și ea ca faptele istorice să fie preluate mai cu seamă înveșmântate în haina legendei.

Se adaugă la setul de motive prezentat mai sus o anumită comoditate a scriitorului de la noi, care preferă temele ce vizează tratarea în registrul ficțiunii „pure", știut fiind că realizarea unui roman istoric implică o serioasă muncă de documentare, un travaliu imens cu fișele, arhivele, mărturiile etc. Nu e de neglijat faptul că investiția de timp (și nu numai) în acest domeniu nu este recuperabilă pe o piață nu prea dezvoltată a cărții, iar dacă multe dintre romanele pur istorice din literatura noastră au apărut în perioada 1945-1990, aceasta se explică și prin succesul de piață efectiv asigurat pe un fond social, economic, cultural a cărui configurație particulară nu o descriem aici.

Nu voi lungi mai mult aceste considerații. Mi se pare relevant pentru cele spuse faptul că după momentul „Dacia literară" abia am avut câteva nuvele istorice care au făcut epocă, datorate lui Negruzzi și lui Odobescu, și numai într-un târziu adevărate romane istorice, cum sunt cele ale lui Sadoveanu. Criteriul acestei enumerări este acela

al înscrierii în cadrul unei literaturi de tip canonic, adică din aceea care furnizează textele ce se studiază în școală. Altminteri, mai ales în anii regimului comunist, s-au tipărit multe cărți aspirând la acest statut, mai puțin valoroase însă, cum a fost trilogia lui Camil Petrescu **Un om între oameni,** cum au fost câteva cărți scrise de Alice Botez ori ciclul semnat de Paul Anghel, **Zăpezile de-acum un veac,** consacrat Războiului pentru Independență.

Trebuie spus limpede că, în afara unor creații care țin de așa-numita mare literatură, precum **Război și pace** de Tolstoi sau **Donul liniștit,** de Mihail Șolohov - care, de fapt, nici nu sunt romane istorice propriu-zise, ca și **Frații Jderi,** de altfel - acest gen este unul care aparține literaturii de consum. Când spun „literatură de consum" nu îmbrățișez sensul peiorativ care se atribuie în conștiința critică românească acestei categorii. Alături de tot felul de romane de citit în tren, ceea ce nu le face mai puțin merituoase la capitolul construcție, intrigă, suspans etc., foarte mult din ceea ce în cultura occidentală intră în înțelesul de mari cărți ale omenirii aparține acestei literaturi, de la **1001 de nopți** la **David Copperfield,** de la **Mizerabilii** la **Spionul care venea din frig.** Există, de asemenea, un roman de consum foarte sofisticat, inteligent, cultivat, respectând într-o manieră mai subtilă dar poate mai fastuoasă decât cele „clasice" rețetarul care

95 asigură succesul. Și manifestând, în același timp, ceea ce numim „stil". Este de ajuns să ne gândim cel puțin la două dintre cărțile lui Umberto

Eco, **Numele trandafirului** și **Pendulul lui Foucault,** ca și la **Mătușa Julia și condeierul,** de Mario Vargas Llosa, ori la **Magicianul** lui John Fowles.

De ce acest preambul care se vrea și un mic excurs prin teoria literară, și o profesiune de credință în materie de orientare critică? Pentru a face posibil accesul fără prejudecăți la unul dintre cele mai importante romane care s-au scris în limitele genului - nu prea stricte, e de menționat - în literatura română: **Cloșca cu puii de aur,** de Cristian Tiberiu Popescu (Editura Viitorul Românesc, 2003). Scriitor experimentat, dând aici întreaga măsură a talentului său, Cristian Tiberiu Popescu a plecat la drum cu două mari handicapuri. Primul îl constituie, așa cum spuneam, tradiția insuficient constituită în ceea ce privește tipul acesta de scriitură. Al doilea ține de aparenta banalitate a subiectului. „Cloșca cu puii de aur“ este o sintagmă atât de tocită pentru publicul român, Tezaurul de la Pietroasa este așa de prezent pe tot felul de reprezentări „emblematice" ale istoriei și etnicității noastre (în ciuda faptului că nu e de proveniență autohtonă, dar, ce să spunem, face parte din Tezaurul nostru!) încât se uită cel mai adesea că, de fapt, toată povestea originii lui e învăluită în mister. Din când în când, câte un almanah din cele care apăreau cu toptanul în anii ’70-’80, mai scotea la lumină, din motive de senzațional, povestea găsirii lui ca și pe aceea a dispariției, la un moment dat, din incinta Universității, unde-1 statornicise inițial Alexandru Odobescu, cel care i-a dedicat studiul cel

mai erudit și mai aplicat. Cât despre tribulațiile lui, alături de întregul Tezaur al României, pe traseul pribegiei în Rusia în timpul Primului Război Mondial, despre aceasta se vorbea numai în particular. Se adaugă la demonetizarea amintită și o proastă relație pe care intelectualul român, ca și publicul cât de cât instruit, o întrețin cu vocabulele si cu sintagmele vechi ale limbii noastre, în contextul unui cosmopolitism nu întotdeauna de cea mai bună inspirație și nu mereu alimentat de o reală aplecare către cultură.

Cristian Tiberiu Popescu și-a propus să dezlege misterul Tezaurului. Iar aceasta cu mijloacele și cu imaginația literatului. Dacă istoricii nu a făcut-o - „Cloșca cu puii de aur“ contează încă drept o moștenire a ostrogoților care au trecut pe la sud de Carpați în migrația lor către Europa occidentală - atunci intuiția artistică are câmp liber de manifestare.

In 1837, doi țărani din Pietroasele, Stan Avram și Ion Lemnaru, au găsit, căutând piatră într-o carieră de pe Dealul Istrița, o comoară. Intr-o clipă de frumoasă inspirație, care îi menținea îl legătura lor genuină cu lumea basmului, au botezat-o „Cloșca cu puii de aur". Ce s-a întâmplat mai apoi este cunoscut. Inspirației bune de la început i-a urmat una proastă, așa încât ei au distrus o parte dintre obiecte și au încercat să le vândă. Ocârmuirea a aflat prea târziu, așa încât din cele douăzeci și două de piese, pe care cei doi meșteri le-au descris, în cursul anchetei, cu o fidelitate ce implica o relație sensibilă cu obiectele din aur și

pietre scumpe, au mai putut fi recuperate doar unsprezece. Marele ban Mihalache Ghica a acționat cu maximum de eficacitate în respectiva

97 împrejurare dar, cu toată oriceperea și rapiditatea lui, cu tot regimul de cazne aplicat în închisoare celor doi, nu s- a știut niciodată nimic despre celelalte piese. Ba mai mult, a circulat - și mai circulă și acum - zvonul că și acelea recuperate nu sunt originalele ci doar copii perfect meșteșugite.

Fabula romanului aici începe. Dar ministrul Trebilor Dinlăuntru este nu un slujbaș oarecare al unui stat care se străduiește să se afirme ca atare prin dobândirea independenței față de Rusia și față de Poarta Otomană, abia descurcându-se printre prevederile Regulamentelor Organice, ci și un inițiat. Unul dintr-o categorie aparte, ocultată chiar și față de confreriile obișnuite, dacă se poate spune așa. El face parte dintr-un grup de iluminați pe care autorul îi numește „Cei a doua oară aleși", adică aceia care au fost selectați după criterii bine stabilite și greu de îndeplinit, iar în interiorul acestuia, dintre cei doisprezece „Maeștri invizibili" (identificați în circumstanțe oarecum asemănătoare celor care funcționează la găsirea noului Dalai Lama; în altă ordine de'idei, istoria confreriilor secrete menționează, la un moment dat, existența unui „Ordin al Invizibililor") de către pontifii care conduc din umbră lumea. Acești câțiva pun la cale și îndeplinesc porunci aflate sub incidența unei politici pe termen lung la nivel mondial, politică adesea în aparentă contradicție cu evenimentele reale și cu motivațiile lor publice.

în această ordine ascunsă, a puterii mundane aflate în strânsă armonie cu simbolistica unei arhitecturi esoterice inaccesibile nu numai pentru profani dar și pentru inițiații până la un anumit nivel, Mihalache Ghica este păstrătorul unui document unic, neprețuit, așa-numita „Cronică

Templieră". Gardian al „Cronicii", el încearcă să o traducă și să o interpreteze. Atât că la gradul său inițiatic, revelațiile nu se mai transmit. La ele se ajunge prin meditație și prin participarea la evenimente semnificative.

In viziunea autorului, rolul lui Mihalache Ghica este de a încheia un lung ciclu de existență a tezaurului. Pentru că el este acela care îl recuperează - integral în povestea din carte - și îl expediază înapoi către Apus. Pentru că de acolo vine.

Ordinul Cavalerilor Templieri a luat ființă în 1119, la inițiativa lui Hugues de Payns, cu scopul de a proteja pelerinii care mergeau către Ierusalim. Prin 1127-1128, de Payns pleacă în Occident pentru a recruta noi membri; participă, cu această ocazie, la Conciliul de la Troyes, formulează primele reguli ale confreriei și primește un mare ajutor din partea Sfântului Bernard de Clairvaux care, fără a fi sprijinit deschis inițiativa, îi justifică existența prin celebrul „Elogiu al noii cavalerii". In 1139, papa Inocențiu al Il-lea îi formulează vocația, aceea de a lupta cu inițiativă și abnegație împotriva dușmanilor Crucii, și tot el acordă templierilor privilegiul de a nu da

socoteală în fața autorităților ecleziastice obișnuite. Trec peste istoria ulterioară a ordinului, implicat în Cruciade și căpătând o putere tot mai mare, militară și financiară, având un număr considerabil de comanderii numai pe teritoriul Franței, fără a le mai socoti și pe cele din alte țări. Sfârșitul lui a venit, cum este cunoscut, din partea lui Filip cel Frumos, a cărui cupiditate și perpetuă lipsă de bani l-au făcut să râvnească averea Templului (de acum stabilit în cartierul parizian Marais; printre altele, e de spus că se mențin încă denumirile unor străzi precum Rue Vieille du

Temple și Rue du Temple). Persecuțiile lui Filip, ajutat de Guillaume de Nogaret, declanșate de conivență cu papa Clement al V-lea, au dus la desființarea ordinului. Călugării- soldați au fost închiși, torturați, unii chiar arși pe rug în urma unor procese înscenate. Pe rug a sfârșit și ultimul Mare Maestru, Jacques de Molay. Aceasta s-a întâmplat la Paris, în ziua de 18 martie 1314. Numai că Tezaurul Templului, atât de râvnit de rege, se pare că nu a fost niciodată găsit.

El este, în desfășurarea epică a lui Cristian Tiberiu Popescu, tocmai Tezaurul de la Pietroasa. Nu voi ceda tentației de a rezuma subiectul acestei cărți complexe, care nu e, dezvălui abia acum, doar un roman istoric - ci și unul esoteric, și unul așa-numit de mistere - pentru că nu aș face decât să alterez frumusețea unei întocmiri narative cu multe întorsături și plină de informație din tradiția ermetică împletite în ingenioase moduri, integrate

abil și inspirat spațiului literar. Pe scurt, tezaurul a fost mutat în mare secret de către unul dintre capii Ordinului, Geofroy de Goneville, personaj fictiv într-o galerie care numără multe personaje istorice atestate. De Goneville a dispărut cu tezaurul într-un punct necunoscut de pe Coasta Dalmată. De unde ar fi ajuns pe acel deal, vizibil de la mari depărtări, de la curbura Subcarpaților, un loc tocmai bun pentru a ascunde, tocmai pentru că e la vedere, un vechi principiu al inițiaților, de care face caz și Vasile Lovinescu în cărțile sale, o comoară prețioasă nu doar pentru valoarea ei intrinsecă dar și pentru că modelele vaselor și fibulelor încifrează simboluri esoterice capitale pentru existența și perpetuarea tradiției templiere. O tradiție sprijinită pe surse numeroase, din vechime, de la egiptenii

100 mari meșteri în arta magiei, și dezvoltată ulterior în forme diferite, de la arhitectura catedralelor gotice la alchimie și de la numerologie la tarot.

Pentru a justifica fictional această desfășurare, Cristian Tiberiu Popescu combină datele istorice reale și pe cele născute din fantezia sa bine controlată. Sunt două realități documentate care se întrepătrund în carte: cea a Țării Românești din preajma anului 1840, cu toate convulsiile politice mai mult sau mai puțin cunoscute nespecialiștilor în istorie - tribulațiile voievodului Alexandru Ghica între Istanbul și Moscova, lupta boierilor români, între care se detașează figura lui Christian Tell, pentru a scăpa de sub tutela tot mai apăsată a Rusiei, dar și de cea a Turciei, intrigile legate de

codicilul netipărit al Regulamentelor Organice (despre care avem, între altele, mărturia avizată, din **Echilibru între antiteze,** a lui Ion Heliade Rădulescu, el însuși implicat, finalmente nu fără un câștig material, în dejucarea mașinațiunii rușilor) - și cea a existenței ordinului Cavalerilor Templieri. Istoria românească de la mijlocul veacului al XIX-lea este redată cu grijă pentru un anumit realism al faptelor, atât cât poate și trebuie să o facă un roman istoric. Luptele de culise ca și cele la scenă deschisă, faptele reale, personajele - reale sau doar verosimile - se proiectează pe fundalul veridic al unei lumi care trecea, practic, de la Evul Mediu direct la modernitate. Unele personaje sunt chiar mai bine conturate decât însuși cel care asigură legătura dintre cele două epoci istorice, prințul Mihalache Ghica. Așa, de pildă, soția acestuia, Catinca Faca, probabil cea mai pregnantă apariție din roman - cu toate că episodică - reprezintă un fel de feministă *avani la lettre,* o femeie emancipată,

101 cultivată, dar minată de tot ceea ce presupune - mai ales în epoca respectivă, o astfel de psihologie, sau comisarul Drăgulinescu, cel care răspunde de plasa Bucov, pe teritoriul căreia s-a găsit Tezaurul.

De partea cealaltă, istoria templierilor. Tratată în cheie esoterică. E de spus, aici, că tot romanul este subordonat disciplinelor esoterice aplicate, ca să mă exprim astfel, el reușind să fie și un compendiu de ocultism, magie, pitagorism, simbolistica numerelor, cabală, tarot, alchimie, într-o sinteză grandioasă, un fel de ecumenism

(explicit, de altfel) al filosofiilor oculte, tinzând să alăture doctrine secrete de origine egipteană, iudaică, creștină, islamică. Iată, spre exemplu, cum autorul acordă o semnificație datelor importante ale existenței ordinului, în legătură cu care acreditează ideea - ținând poate mai mult de convenția literară, dar și de un straniu joc al coincidențelor - că ar face parte dintr-un plan, aflat în armonie și cu politica despre care aminteam, și cu sensul creator ca și cu cel distructiv al numerelor. Jacques de Molay, perso- naj-cheie al romanului, află că va fi ultimul Mare Maestru, că lucrul acesta e hotărât încă de la inițierea și alegerea sa. Ordinul se află sub puterea numerelor 2, 7, 9, 13 și 22.

Din 1109, anul învestirii, până la 1314, anul morții lui De Molay, sunt 205 ani. 205 este, însumat, 7, după aritmetica simbolică a esoteriștilor. Din 1118 (anul ipotetic acreditat de autor ca an al dezvăluirii existenței ordinului) până în 1314 sunt 196 de ani. Ceea ce dă 16 și, încă o dată, 7. Din 1127 (1127-1128, notează istoricii momentul probabil al plecării lui Hugues de Payns în Occident) până în 1314 sunt 187 de ani. Adică iar 16 și din nou 7. La 13 octombrie 1307 survine arestarea. Avem un 13. Pe 18

 octombrie au început interogatoriile cavalerilor. Adică 9. La 27 octombrie intervine scrisoarea de protest a papei. Deci tot 9. Pe 22 martie 1312 ordinul a fost desființat. Și avem 22. Și pentru ca misterul să fie perfect, cum îi stă bine unui astfel de roman, la un moment dat, în cursul lungii inițieri a lui Jacques de Molay - printre

altele, tânărul cavaler petrece un an în singurătate între ruinele fortăreței albigenzilor, Montsegur - se precizează că există și „o ecuație a tuturor numerelor Templului. Iar ea exprimă însuși numele ascuns al Templului. Marele preot al lui Osiris era singurul care cunoștea numele ascuns al Zeului. Marele Preot al lui Yahve era singurul care cunoștea numele ascuns al lui Dumnezeu. 0 singură dată pe an, de Yom Kippur, Marele Preot se ducea la Templu, intra în Sfânta Sfintelor, se ghemuia într-un ungher și rostea în șoaptă numele ascuns și adevărat al lui Dumnezeu. Apoi trebuia să-l uite, până se împlinea din nou un an. Asemenea, cine cunoaște numele ascuns al Ordinului îi cunoaște taina supremă și are putere egală cu el.“ Seducătoare este - printre multe altele - descifrarea *sui-generis* a figurilor de pe vasul cel mare al Tezaurului de la Pietroasa ca și convergența găsită de autor cu mitul Graalului.

Elementele de senzație sunt numeroase; nu voi insista asupra lor mai mult decât ar putea accepta spațiul unui comentariu. **Cloșca cu puii de aur** e un roman scris după un rețetar elaborat, îmbinând clișee cunoscute ale romanului de senzație cu sofisticate consideratii din arsenalul esoterismlui. Cei care au apreciat **Pendulul lui Foucault** vor avea delicii și mai multe la lectura cărții scriitorului român.

Nu lipsesc influențe din romanul de mistere. Măna dreaptă a banului Mihalache Ghica este un tânăr strălucit,

103 un orfan care nu și-a cunoscut niciodată părinții dar care află, într-un târziu, după o investigație tipică, ajutată și de întâmplare, bineînțeles, că e chiar fiul natural al protectorului

său. I se poate reproșa autorului de către un cititor extrem de pretențios modalitatea aleasă pentru a face trecerile către existențele anterioare, a lui Jacques de Molay și ale predecesorilor săi, maeștri esoteriști, stăpânitori ai secretelor: recurgerea la *incubatio,* un soi de transă hipnotică permițând urmărirea personajelor din străvechime în acțiunile și în intențiile lor. Dar, la drept vorbind, astfel de procedee nu-i deranjează pe cei îndrăgostiți de poveste.

Iar povestea este admirabil servită pe tot parcursul acestui roman destul de voluminos pentru a respecta una dintre regulile nescrise a genului: aceea de a oferi cât mai multă aventură, cât mai multe răsturnări de situații, cât mai mult suspans. Și nu în ultimul rând, informație. Cristian Tiberiu Popescu este nu numai un mare erudit în materie de științe esoterice dar și un autor care știe să ticluiască o poveste evoluând dezinvolt și ingenios între registrul istoric, real, și cel fantasmatic. Cele mai multe dintre deducțiile bazate pe numerologie, alchimie etc. sunt rodul propriilor sale reflecții, cât despre textul „Cronicii templiere", miezul esoteric al întregii construcții și motorul ei ascuns, el apare ca opera unui inițiat. Numai dacă luăm în considerare efortul de a redacta o astfel de complicată alegorie într-un limbaj criptic, tipic alchimiștilor și cabaliștilor, și avem în întregime măsura nivelului de cunoaștere și de stăpânire a Artei de către autor.

In esență, cartea lui Cristian Tiberiu Popescu

Cloșca cu puii de aur mi se pare acel roman scris

pentru a fi pe 104

placul unui număr cât mai mare de iubitori ai literaturii, acel roman popular, de consum sau cum îi mai putem zice fără a-i știrbi meritele în vreun fel, pe care îl așteptam de multă vreme. Un roman care rivalizează cu importante opere de acest tip scrise în Occident - cu așa-numitele „cărți-cult“, cum le spune presa literară franceză (nu voi spune decât că e mult mai bine scris decât **Codul lui Da Vinci,** de Dan Brown, cu care se înrudește în multe privințe) - și care ar putea foarte bine să fie tradus cu predictibil succes în oricare limbă de circulație.

2004

CLASICISMUL ÎN POSTMODERNISM: GABRIEL H. DECUBLE

Quintus Horatius Flaccus, autorul **Satirelor, Odelor, Epodelor** și al **Epistolelor,** dintre care cea numită **Ad Pisonem** este considerată arta poetică a latinității clasice, a reușit, prin talent, să se apropie de Mecena și să se poată bucura de o viață îmbelșugată datorită scrisului său. Gabriel Horațiu Decuble încearcă să-și facă vandabilă poezia. Coperta volumului **Epistole... și alte poeme,** apărut la Editura T, Iași, în 2001 (titlul realizează legătura cu ilustrul înaintaș despre care tocmai am amintit) poartă o mențiune împrumutată de la reclamele comerciale: „pentru același preț ai acum cu 25% mai multă literatură". La fel a procedat Dan Mircea Cipariu, la o carte apărută aproape în același timp, fără ca autorii să știe unul de altul. Dan Mircea Cipariu „oferea" însă un procent de numai 20% de bonificație poetică. Ca să vezi unde duce concurența!?. Cu un procedeu inspirat de ambalajele mărfurilor, Gabriel H. Decuble își anunță eventualii cumpărători despre elementele pe care le conține volumul: „poezie pură 92,8% (din care: imagistică liberă 29,1%, biografism 22,2% intertext 11,77%, agent prozodic 10,4%, extract livresc 7,6% - merg

mai departe cu enumerarea pentru a se vedea că autorul e cât se poate de bine pus la punct cu ingredientele poeziei - emulgator lexical pe bază

106 de salivă umană 6,8%, licențe, 4,5% clișeu colocvial 0,43%); poezie cu tendință 7,19% (crimă de lez-funcționar, blasfemie, JI, PMDV - nu știu ce înseamnă abrevierile acestea, poate burse, poate denumiri de cursuri, de diplome de pe la cele câteva universități străine pe unde s-a instruit autorul, poate nimic - etc.); hârtie 0.01%“. Cititorul este avertizat și asupra contraindicațiilor „A se feri de manualul de literatură română", ca și asupra termenului de garanție: „Vezi istoria literaturii române”.

Iată, Gabriel H. Decuble, a demonstrat, prin triviala înșiruire cifrică de mai înainte, că poezia e o marfă. Poate sunt lectori care nu gustă câtuși de puțin această trivializare. Dar nu se poate să nu ne gândim că asemenea formule, utilizate de avangardiști, au făcut epocă, propulsându-și autorii direct în manualul de română, ajungând să-i conserve în istoria literaturii.

Trecând de această concesie făcută gustului care vine dinspre *popular culture,* cultura populară, e de spus că Gabriel H. Decuble este un poet care i-a frecventat cu seriozitate pe clasici, și toci lai pe aceia ai antichității. Nu s-ar crede că un tânăr poet mai poate fi atras de virtuțile endecasilabului, că se poate atașa de un ritm care pretinde scandare, ca în poezia Romei antice. Rezultatul este remarcabil și nu cred că am citit ceva mai interesant în materie de poezie, în ultimii vreo doi ani, de la cărțile lui Octavian Soviany, Gheorghe Astaloș, Teodor Pîcă și integrala poetică,

Opera somnia, a lui Șerban Foarță.

Epistolele, adresate către prieteni, pe cât ne putem da seama, - a șaptea, de pildă, din care voi cita imediat este pentru Michael Astner, un tânăr scriitor și el - sunt redactate într-un limbaj care ne amintește de trducerile

107 lui Murnu din Homer sau ale lui Romulus Vulpescu din Villon, eminescianismul fiind, cum se va vedea din primul vers, la el acasă, pentru că e doar vorba de o poezie scrisă în metru antic: „Mă-ntrebi, Michael, pornirile-mi lirice de ce nu aștern/ pe hârtie valahă, nici dante rău n-a scris în limba/ lui george coșbuc, homer nici el n-a pălit întru totul prin gura lui murnu// dar roadele scrisului dinainte-s proscrise, corupte/ și nicicum deopotrivă deșartului vis,/ cui să m-asemui? Vulcan noroios să-mi iau de maestru; bulboanele texte să împroșc în înaltul, cazul e oare/ monument mai peren să-mi ridic decât în stângace și netulburată pornire o făcu bolintineanu?“ Parafrazarea cunoscutei ziceri horațiene *Exegi monumentum aere perennis* și toată această incantație elegiacă trimite la ideea că poetul e conștient de faptul că totul s-a spus în literatură. Iar a râvni la reluarea drumului propriilor noștri clasici nu mai e posibil, adaug și eu, pentru că locul a fost ocupat de Cărtărescu.

Poezia - născută din indignare, din sentimentul că anii fug cu grăbire - se cere însă exprimată. Tristețea versurilor voluptoase, pline de volute lexicale încălcând adesea granițele dintre arhaisme, neologisme și cuvântul cotidian este aceea ce denotă o conștiință de poet clasic rătăcit printre postmoderni. Prin urmare, totul e așezat într-un registru în care autoironia figurează la loc

privilegiat: „era de-așteptat - scrie tot în epistola a șaptea, care e un fel de *Bildungsroman* concentrat și spus în endecasilab - ca, foarte curând, acest debușeu în lirism/ să pălească; în fond, eu însumi sunt fiul timpului meu;/ încerc culturale a afla mai de soi paradigme, în care/ înainte de toate bonomia schimbând pe cinism elegant,

108 propria-mi las/ să primească incubul lingvistic
și-apoi să rodească fertila anxietate."

Este, dar, multă clasică mâhnire în versurile lui Gabriel H. Decuble. O conștiință nevindecabilă a zădărniciei, a faptului că toate pier: „Daphne s-a smuls primăverii nerăbdătoare/ ca floarea cireșului o casă de piatră să-și afle;/ mă iau la trântă cu zeul; pentru ce, îl întreb/ risipit- ai atâta amar de frumos în făptură,/ din moment ce-i sortită să piară cuminte".

Chiar dacă Daphne piere, poezia aceasta a lui Gabriel H. Decuble are mari șanse să reziste și sunt convins că e un poet despre care se va mai auzi.

2002

DOINA RUȘTI:
O FEMEIE (NU) FACE CARIERĂ

„...Multă lume vrea să devină profesor. Să stea la catedră, să se uite sau nu la ceas, să se audă vorbind, să capete certitudinea că sub voința lui se modelează lumea viitoare. O catedră la un liceu din Capitală costă cel puțin 1000$. Posturile universitare sunt nu doar cu mult mai scumpe, dar blocate de cu totul alte interese. In primul rând, politicienii vor să fie profi universitari. Pe urmă vin ziariștii, actorii, fotbaliștii. Bineînțeles, ratați, jangheli care sunt convinși că fără ei lumea s-ar duce de râpă. Fiecare universitate are dreptul să angajeze pe cine vrea, mai ales pe cine corespunde: cu spate puternic, bazat, dar neapărat mai prost ca șeful care îl angajează, lipsit de personalitate ori cât de cât cuminte, să nu facă gât, în sfârșit, de-al nostru. Forrest Gump.“ Am ales citatul acesta de pe prima pagină a romanului **Omulețul roșu,** apărut în 2004 la Editura Vremea XXI, pentru că o exprimă foarte bine pe Doina Ruști ca prozatoare.

Doina Ruști început să devină cunoscută în lumea criticii literare datorită în principal unor cărți apărute în ultimii ani, lucrări solide, care i-au

dezvăluit înclinații către critica și teoria literară, către simbologie, dicționarul ei de simboluri din opera lui Mircea Eliade făcându-și loc, discret, dar tenace, către publicul specializat dar și către 110
cel doar interesat de o abordare de tip enciclopedist și erudit a unor structuri literare care s-au bucurat de un anumit respect dacă nu chiar de o anumită vogă. **Omulețul roșu** este, cum se poate vedea și din fragmentul reprodus mai înainte, o carte scrisă cu ironie acidă și cu un soi de îndrăzneală care e cea a demascării. O femeie trecută de prima tinerețe, cu o putere de muncă extraordinară, cu mintea doldora de idei, caută să-și facă o viață cât de cât decentă, cum se zice azi, în lumea intelectuală, culturală bucureșteanâ de după Revoluție. Constată însă că e defavorizată complet în competiție, pentru că acum e, cum spune personajul narator, „vremea lolitelor". Având aceste date, orice trăitor în aceste vremuri ale noastre înțelege imediat despre ce e vorba. Pontifii culturali și dirijorii fenomenului producției culturale, științifice și așa mai departe au schimbat ierarhiile. înaintea oricui, la orice slujbă, la orice cooptare în colective de lucru care beneficiază de stipendii din partea unor oculte cu aer de organizații non-guvernamentale elitiste și pătrunse de idealuri morale nobile, la orice selecție pentru posturi înalte în structuri care implică funcționărimea înaltă și bine plătită ca și pentru bursele, congresele sau simpozioanele internaționale sunt preferate june nu prea bune la carte dar practicând o curvăsăreală de un tip elevat și pervers, dar tot pe atâta de mizerabil,

care le propulsează în atenția unor „boieri ai minții" avansați bine către vârsta a treia dar cu libidoul accentuat.

Pretextul romanului îl constituie tertipurile unui patron de editură, scrobit și onorabil, care, de conivență cu una dintre lolitele care orbitează în jurul copleșitoarei lui personalități, e pe cale de a reuși furtul manuscrisului

111 unui dicționar de simboluri pe care femeia care povestește îl avansase către editorul cu pricina. Miza autobiografică e importantă, cu alte cuvinte, și unele dintre personajele care populează această carte când serioasă, când ușor bufă, când tandră și visătoare, când lucidă sau chiar deprimantă, când trăznită, când cinică pot fi recunoscute cu relativă ușurință, altele sunt pe post de tipuri umane ale contemporaneității. Avem în **Omulețul roșu** un tablou al acestui mediu al intelectualității universitare ca și al aceluia al editurilor, posturilor de radio, al cafenelelor unde se adună studențimea laolaltă cu preparatorii sau asistenții care însă nu s-au desprins de vârsta la care viața atârnă de o pasiune oarecare, dar și de impresia pe care o fac acelora care îi pot ajuta în carieră. Eroina cărții nu face carieră, ea pare a fi mereu în defazaj cu timpul, cu oamenii, în ciuda faptului că înțelege foarte bine tot ce se întâmplă în jur și tot ce i se întâmplă ei în acest context.

Cum editorul cel sensibil la farmecul juvenil e pe cale ca împreună cu protejata lui să-i ia cartea, personajul narator hotărăște că singura scăpare pentru a putea denunța plagiatul și pentru a-și apăra creația ar fi să posteze textul pe Internet. De aici par a pleca mai apoi întâmplările care se

derulează pe mai multe planuri. Cea care semnează mesajele de e-mail Laura losa se îndrăgostește de un corespondent american, Andrei, român de origine, pe care nu-1 poate cunoaște decât prin intermediul scrisului din aceste răvașe electronice, o reeditare a felului în care se înfiripau iubirile în vremea poștei celei clasice, cu scrisori parfumate, pe hârtie roz. Proiectele și mesajele sensibile schimbate între cei doi sunt întretăiate de relațiile

Laurei cu un alt corespondent, pe care îl poreclește Rufă, un doctor cam posedat, despre care afla, printr-una dintre acele întâmplări ce dezvăluie coincidențe cu turnură mai mult sau mai puțin de romanț, că locuiește chiar pe aceeași scară cu ea. Rufă e personajul negativ prin excelență al unei cărți unde personajele care fac parte din tabăra „negrilor" nu sunt puține. între timp, pe lângă drumurile la Editura Școala de Fier, de unde primește câte ceva de lucru - prilej pentru a descrie puțin și dificultățile prin care trece o femeie singură, obligată să se întrețină și să- și plătească apa, gazul, electricitatea, telefonul, chiria, biletul de autobuz și să-și mai cumpere, cu ce-i rămâne, și câte ceva de mâncare, în Bucureștiul anilor '90 - apar prieteni sau prietene, cu tribulațiile lor. Raluca, de pildă, e fatal îndrăgostită de Gioni Castratu, profesor universitar și critic, mare consumator de frăgezimi din rândul studentelor și al asistentelor (previn cititorul că deși există un detaliu care trimite la o carte a lui Eugen Negriei, aceasta nu poate fi

decât pură întâmplare, prototipul lui Gioni este cu siguranță altcineva), și nu știe ce să mai facă pentru a atrage atenția maestrului, pentru care e în stare să se sinucidă. Sau Lucian, care lucrează la Radio, și care e pe cale să ia și el plasă (iată că folosesc registrul acesta aproape argotic al limbii, copios întrebuințat în carte) cu o lolită care îl va dezamăgi atunci când va socoti că a venit cu adevărat vremea ei. Nu în ultimul rând, un personaj de coloratură oniric-fantastică, un omuleț roșu, care apare pe unde vrei și pe unde nu vrei un timp, martor implicat al câtorva momente mai mult sau mai puțin importante ale cărții. Omulețul roșu exprimă, fără îndoială, tendința de refugiu în vis a personajului feminin care

113 povestește, este confidentul și ajutorul ei, dar, dincolo de o simbolistică destul de la îndemână pentru decriptarea lui în ordinea psihanalitică sau arhetipală, pare a avea ceva și din trăsăturile „Asistentului Word", acel căpșor făcut ca din sârme, care însoțește pașii celor care se inițiază în utilizarea acestui program de calculator.

Multe dintre cele care se petrec în carte sunt legate tocmai de calculator, de lumea Internetului, de posibilitățile ei nu doar evazioniste dar și practice. O secțiune importantă o constituie mesajele primite de Laura de la alți utilizatori de Net, cu onomastica tipică: EXMATRIX, MORFEU, VANKU, ABADON, RAKU, Q121, LORIS, VALECIA, STIL-X și așa mai departe. Ele apar menționate la subsolul paginilor. De aici cititorul cât de cât instruit își poate face și singur interpretările. De ce n-ar fi, de exemplu, o parafrază ironică,

postmodernă la modul de redactare al unei celebre opere din literatura română?

Nu voi dezvălui toate firele care alcătuiesc o țesătură policromă și destul de captivantă, rezultată dintr-un mod foarte viu, foarte alert de a povesti și dintr-o tehnică bună a intersectării planurilor. La un moment dat, ca în **Zmeura de câmpie** a lui Nedelciu, se reconstituie o poveste petrecută cu vreo șaptezeci de ani în urmă. Pasajele de fantastic sunt însă mai puțin realizate. Poate pentru că Doina Ruști are un condei prea puternic și prea realist pentru a fi captivantă și în aceste rătăciri printr-o altă dimensiune. Chiar și tristețile personajului care narează sunt tratate în cheie ușor autoironică. Cel mai tare, cel mai dur este însă portretul intelectualului fariseu al timpului de azi, Cea ce amintește un pic de **Iarna e o altă țară,** romanul de acum douăzeci și cinci de ani a lui Gabriel Gafița.

Doina Ruști și-a propus să scrie un roman în care să dezvăluie ipocrizia contemporanilor într-o manieră care să-l „prindă" și să-l amuze pe cititor. Ba chiar să-l și înfurie uneori. A reușit admirabil. Ar fi reușit și dacă și-ar fi propus mai mult.

2005

REVERIILE POVESTITORULUI: ALEXANDRU ECOVOIU

Alexandru Ecovoiu nu a învățat să scrie de la scriitorii români. E în textele lui o tensiune robustă și limpede a poveștii care te face să te gândești la Hermann Hesse, la Ernst Jiinger sau la Thomas Mann. La noi poate doar Blecher să mai aibă o asemenea puritate cristalină a stilului. Numai că Ecovoiu nu urmează să transmită stări angoasante, suferințe care îl năruie, nu descrie nimic din coșmarul unei stări de boală. El povestește. Cu plăcerea de a istorisi a oamenilor noștri, dar nu și cu stilul lor. Se văzuse foarte bine în **Saludos,** romanul apărut acum șase ani și tradus în spaniolă, germană și franceză, un „traseu picaresc" (Romul Munteanu), ceea ce e fără doar și poate indiciul care trimite la povestire, la *recit,* cum ar spune teoreticienii francezi, dar și la istorie, la *Erzăhlung,* după tipicul nemțesc. Nu-mi pot reprima aceste mici tentații către teoria literară din structura și mentalitatea unor alte culturi decât a noastră pentru că însuși scrisul lui Alexandru Ecovoiu îndeamnă la aceasta.

Deși a început să publice o dată cu generația ’80, nu are aceeași orientare stilistică. Acolo unde ei pulverizează povestirea în fragmente la rândul

lor dislocate, unde intersectează arbitrar mai multe timpuri și voci uneori făcând greu de descifrat substanța și mesajul, unde

116

auto referențialita tea domină nu ca element ludic ci mai curând ca element de filosofie a textului, unde, în fine, dar nu în ultimul rând, intertextualitatea face din orice text un nucleu de legătură, un nod unde se întretaie parcă firele întregii istorii a literaturii, fiecare text fiind virtual încărcat de tot ce a existat în materie de scris până atunci, Alexadru Ecovoiu se străduiește să redea acesteia (povestirii), statutul ei.

Nu este obligatoriu ca toți scriitorii care creează într-o anumită epocă să se înscrie în curentul dominant. Coexistă mereu cele mai diverse, mai divergente și uneori cele mai aparent anacronice direcții și moduri de a face literatură. Așa se întâmplă că în anii ’90, de pildă, ca să nu mergem prea departe, au putut apărea atât cărțile unui Gheorghe Crăciun și Adrian Oțoiu, ale lui Traian T. Coșovei și Mircea Cărtărescu sau Ion Stratan, ale lui Emilian Galaicu-Păun, cât și ale Angelei Marinescu, o poetă de o factură expre- sionistă, ale Anei Blandiana și Florenței Albu, ale lui Alecu Ivan Ghilia și Ion Lăncrănjan, ale lui Eugen Barbu și Octavian Paler, ale lui George Cușnarencu, trecut în câțiva ani de la tehnicile postmoderne la cele ale unui neo- modernism alimentat cu sugestii din literatura americană, dar și cele semnate de Saviana Stănescu, Cristian Popescu sau Daniel Bănulescu. Să nu mai spun că în aceeași perioadă au mai publicat Ioana

Postelnicu, Alexandru George și Constantin Nisipeanu. E numai impresia noastră că o epocă e unitară - romantică, parnasiană, simbolistă, suprarealistă, expresionistă și așa mai departe. In realitate, coexistă autori de fel și fel de orientări și numai uneori, cum s-a întâmplat la noi în deceniul al nouălea, se face mai mult zgomot în jurul unei tendințe datorită unor

117 elemente care țin mai puțin de literatură cât de strategii de promovare și de susținere de grup.

AlexandruEcovoiu a adoptat, așadar, un drum numai al lui. Nu știu cât e de importantă în aria acestei discuții tematica din cărțile sale. In fond, o desfășurare sau chiar câteva desfășurări narative mai mult ori mai puțin evidente se pot întâlni și în romanele și în povestirile postmoderne. Dar la autorul **Stațiunii** povestirea „se vede". Curge imperturbabil de la prima până la ultima pagină. Işi urmează volutele așa cum i le-a pre-scris autorul, care pozează în narator neimplicat, dar a cărui omnisciență se deduce din fiecare rând. Un stil precis, dacă pot spune așa, care își refuză spontaneitatea în beneficiul unei minuțioase elaborări menite să dea satisfacție și cititorului răbdător, dedat la estetismul unui scris îngrijit, șlefuit, și celui dornic de întâmplări palpitante sau cel puțin bizare. De obicei, ca să parafrazez un titlu cu oarecare faimă - cu temei în recenta carte **Cei trei copii - Mozart** (Editura Cognitum, 2001) -, mizând pe un „final neașteptat".

Avem obsesia romanului în literatura noastră dar neglijăm cu obstinație un segment capital al epicului: proza scurtă. Ne încrâncenăm să

discutăm pe toate fețele problemele marilor construcții narative fără a ține seama că povestirea, schița, nuvela constituie elemente importante ale marii literaturi. E de neînchipuit cum se face că uităm de Creangă, Slavici, Agârbiceanu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade, Titus Popovici, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Nicolae Velea. Nu ne prea emoționăm nici când se arată scriitori interesați de acest capitol, care sunt continuatori de drept, cu valoare mai mult decât meritorie, ai celor pomeniți mai înainte: Gheorghe Schwartz, Anamaria Beligan, Stelian Baboi, Cătălin Mihuleac.

118

Din nou Alexandru Ecovoiu face o oarecare frondă, negăsind de cuviință să se considere un romancier dator să intoxice piața cu producțiile ritmice de mari dimensiuni ale scrisului său. Opțiunea pentru povestire mi se pare, din pricinile evocate, una care îi consolidează statutul de scriitor mai mult decât i l-ar putea submina conform viziunii celor care desconsideră proza scurtă. Dar, cum apuneam deja, în ciuda unei ascendențe glorioase la noi și a companiei unor contemporani vrednici de toată admirația, el scrie așa cum a deprins de pe la alții. Cu acea grijă pentru perfecțiune pe care o regăsim - doar aparent inexplicabil - nu în literatura originală ci mai mult în stilul traducerilor.

întrucâtva, la nivelul metaforei mai cu seamă, primele rânduri ale povestirii „Caligraful" din volumul amintit ar putea trimite la felul în care scrie Alexandru Ecovoiu: „Pana mea așterne pe

hârtie literă lângă literă cu siguranța unui trăgător cu arcul. Ba mâna ce ține un condei e necesar să fie cu mult mai exersată decât cea a oșteanului". Ecovoiu scrie frumos fără a fi un calofil. Și construiește povești mai cu seamă lăsându-se în reveria logicii subiectului decât bruscând derularea intrigii cu intervențiile sale, cu dorința de a crea răsturnări spectaculoase. Caligraful din povestirea omonimă este un cronicar al faptelor de arme ale unei cetăți și grămăticul care redactează la intervale regulate tratatele de pace cu cetatea vecină, cu care ai săi se află într-un interminabil război, în pofida faptului că se înrudesc, și chiar a unei anumite iubiri care se țese între locuitorii celor două orașe fortificate. E parcă o descriere a războaielor galante: „Și totuși ne iubim! Luptele dintre noi nu au nimic revendicativ. Și nici pătimaș, așa cum s-

119 ar crede. încleștările dintre cele două cetăți au mai mult ceva de ritual; totul pornește din dorința părților de a străluci prin bărbații lor viteji și loiali." La încheierea ostilităților, Caligraful, singurul știutor de carte, cel care între războaie copiază texte sacre, cărți despre viața câte unui brav cavaler din vechime, redactează tratatul, obligatoriu același de secole, încheindu-se cu cuvintele: „Pacea aceasta va fi precum Lumea veșnică, un dar al Celui de Sus, amin“.

Caligraful e un slujbaș, un om fără libertate, supus deplin condiției lui; nu are voie să schimbe nimic în textul tratatului, nu are dreptul să intervină cu nimic în textele cărților pe care le transcrie. E un „scriitor" căruia i se interzice

creația. Până când demonul fanteziei îl determină să rupă chingile, iar impulsul către a-și face publică originalitatea îl hărăzește pedepsirii, lucru pe care el îl știe și pe care și-l asumă, deși această pedeapsă înseamnă chiar retezarea mâinii cu care scrie. Operează o schimbare în tratat, și anume introduce o virgulă (întocmai ca într-o povesire pe care mai toți am citit-o în copilărie, unde era vorba de un școlar cam leneș rătăcit prin țara poveștilor, unde avea nevoie de cunoștințele sale de școală și unde, spre final, trebuie să aleagă locul în care introduce virgula într-o propoziție, virgulă de care depindea viața lui, propoziție care, „negramaticalizată", suna: „Sentința se suspendă iertarea!") exact pentru a schimba complet sensul acelei ultime fraze. El scrie, și împărtășește, după „crimă", inovația sa locuitorilor cetății și mai-marilor ei: „...precum Lumea, veșnică, un dar...“. Ceea ce presupune că pacea va dura veșnic și nu va fi o promisiune iluzorie precum Lumea veșnică. Dar Caligraful, în care trebuie să vedem

120 o ipostaziere a scriitorului aflat sub regimuri autoritare, s-a pregătit pentru tot; a învățat în secret să scrie și cu stânga. Și va trimite o epistolă Consiliului Cavalerilor pentru a demonstra că mai poate așterne litere pe hârtie. Că mai există. Deși asta îl va costa capul de această dată, conform legilor cetății. Splendidă sfidare, splendidă parabolă pentru viața atâtor intelectuali care au sfidat dictaturi! „Trebuie să împiedicăm acest cap să gândească!" spunea Mussolini despre Antonio Gramsci (faceți abstracție, în acest context, de faptul că acesta din urmă a fost marxist), pentru că

dictatorii s-au temut întotdeauna de intelectuali.

Literatura lui Alexandru Ecovoiu e de factură parabolică. Personajele sale poartă cel mai adesea denumiri emblematice, sunt tipuri simbolice și mai puțin împrumută trăsături ale unor persoane recognoscibile ca atare. Se numesc Ceasornicarul, Profesorul, Filosoful, Regizorul. El nu face concurență stării civile ci dicționarului de simboluri. E o tentație mare aceea de a repovesti toate aceste proze ale lui: „Vânătorul de lupi albi". „Labirintul de sticlă", „Ceasornicarul", „Cei trei copii-Mozart", „Șoseaua". Pentru că la, rândul lui, cititorul cade în transa fiecărei istorii (nu mai puțin a modului de a istorisi al prozatorului). Dincolo de înscrierea lor într-un univers simbolic, al parabolei, adesea chiar absurd (absurdul lui Kafka din „Colonia penitenciară", de exemplu) ele au toate o impecabilă desfășurare și coerență. Deși nu toate sunt la fel de izbutite; „Conviețuire mea cu Erika" (Erika fiind mașina de scris a naratorului) sau „Spleen” neridicându-se la nivelul celorlalte.

Mai trebuie spus, în finalul acestor considerații destul de lapidare, că Ecovoiu își alege ca timp al povestirilor

121 sale un anistoric valabil oricând și oriunde (pe alocuri ai impresia că povesteșe lucruri „de când lupii albi“, cum sună o formulă de basm ce mă uimea mereu la bunica mea), care, împreună cu simplitatea șlefuită a stilului, îl fac apt pentru a fi tradus în oricare limbă. Văd în Alexandru Ecovoiu, de aceea, un adevărat scriitor internațional al României.

2001

ȘERBAN FOARȚĂ, UN MANIERIST AL LITERATURII ROMÂNE

Contra (sau *SATOR AREPO)*

Dacă, în principiu, numai cei cu temeinică instruire în materie de istorie a muzicii cunosc cine au fost autorii libretelor operelor lui Verdi sau Puccini, tot inițiatul în discografia formației „Phoenix" știa, pe la mijlocul anilor ’70, că undeva, la Timișoara, există cineva care a compus, împreună cu Andrei Ujică, versurile pentru albumul **Cantofabule.** Acel cineva, în care și cei mai puțin duși la școală vedeau un poet, se numea Șerban Foarță. Chiar dacă nu toată lumea înțelegea pe atunci vocabulele puse pe note de Nicu Covaci & Comp, (fanii rock-ului nu le înțeleg azi mai mult), mulți fredonau, mai chinuit, mai deformat, acele versuri frumoase și bizare care le-au rămas în minte o dată cu melodiile. Cum nu am citit cartea lui Nicu Covaci, apărută acum câțiva ani (la Nemira, dacă nu mă-nșel), nu am avut cum să verific dacă este adevărat ceea ce se zvonea în lumea amatorilor (a se citi conform etimonului latin) că textul urma să fie libretul unei opere rock, după modelul - *mutatis mutandis* - lui **Jesus Christ Superstar,** de Andrew Lloyd Webber și Tim Rice, pe care, ne amintim din **Jurnalul fericirii,** N. Steinhardt o savura, găsindu-i nu puține virtuți.

Despre numele lui Andrei Ujică nu am auzit altfel decât în legătură cu acela al lui Foarță. Ahtiații după

„muzici", adolescenți și tineri până spre douăzeci și cinci de ani, le rosteau neapărat împreună, cu ostentația celor care voiau să pară informați. Șerban Foarță avea să publice apoi carte după carte, o bibliografie impresionantă acum, la anul de grație 2001, bibliografie din care amintesc, la poezie: **Simpleroze** (1978), **Șalul eșarpele Isadorei/ Șalul e șarpele Isadorei** (1978), **Copyright** (1979), **Areal** (1983), **Holorime** (1986), la eseistică: **Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu** (1980), **Afinități selective** (1980) și **Afinități efective** (1990), ca și traducerile, una mai izbutită decât alta, din Valery, Mallarme (pentru care autorul **Textelor pentru Phoenix** nu se dovedi câtuși de puțin *mal arme),* Apollinaire, Serge Gainsbourgh.

Anul trecut a publicat o antolgie cu un titlu în maniera ce ne-a devenit deja familiară, **Opera somnia** (Editura Polirom, cu o prezentare de Mircea Mihăieș; de ce „somnia"? a se cerceta în dicționarele de latinească și a se face legăturile ce se impun, ținând cont de stilul autorului), care grupează volumele de versuri publicate, plus un ciclu de 31 de poezii și poeme inedite, - „Venena & Separanda", însoțit de o selecție de referințe critice, semnate de-a lungul anilor, între alții, de Romul Munteanu, Nicolae Manolescu, Livius Ciocârlie, Cornel Moraru, Cornel Ungureanu,

Cornel Regman, Laurențiu Ulici, Al. Cistelecan, Eugen Barbu, Mircea Scarlat, Gheorghe Grigurcu, Ion Pop.

Dacă, luat în parte, fiecare volum prezenta, parcă, „frumuseți și prețuri noi", ca să parafrazez o formulă a lui Arghezi, acum, când le vedem laolaltă și întoarcem, una după alta, cele trei sute de pagini tipărite cu versuri ale cărții, impresia de manieră nu mai poate fi ocolită. Se va spune că și maniera are ceva bun. Despre aceasta

124 vom discuta în partea a doua a eseului de față. Deocamdată ne vom arunca privirile spre ceea ce constituie la Foarță atât preluare a unor procedee foarte vechi ale literaturii europene, cât și împingere a granițelor ludicului până la golirea de conținut a materiei poetice în beneficiul vreunei găselnițe la care ține din necesități prozodice.

Această vidare ar putea crea, la alți poeți, efecte poetice grave, dar nu e cazul la versuri precum „Domnilor bur- gheji,/ domnilor burgravi,/ când erați turcheji,/ nu-mi erați prea gravi" („Calamburguri & Bele-arte“) sau „Așază-te sub micul cais/ și ninsă lasă-mi-te până,/ pe ochi, pe gură și pe mână,/ va stăpâni culoarea weiss,/ precum și-n părul tău de lână;// căci, nu uita, mai am o caisă/ ‘n cămara noastră de pe Rin,/ cu lungi lulele și cu scrin,/ cu șase farfurii de Meissen/ și-o cadră a lui Crist, cu crin” („Pastel”).

Ceea ce face Șerban Foarță nu e revoluționar în literatură, cum li s-ar părea unor entuziaști. Ci e de două ori manieră. O dată avem de-a face cu o pastișare a unor artificii poeticești, cum ziceam, mai vechi, a doua oară cu o copiere a propriului

stil. Deschid aproape la întâmplare o carte binecunoscută: Gustav Rene Hocke, **Manierismul în literatură.** Și transcriu următoarele versuri de pe la 1640 ale lui Georg Philipp Harsdbrfer, un poet german care a trăit între 1607 și 1658: *„Welt-weiterndes Welter, kriegnebelnde Dilfte/ Mordgleissendes Eisen, brand- schmauchende Not,/Blitzspeiende Keite, keitrollende Lufte... ”* (ceea ce, în traducerea Hertei Spuhn, ar suna așa: „Vast- vremuindă vreme, odori război vestinde,/ mortal-sclipindă lamă, fum foc-prevestitor,/ scântei-scuipânde icuri, văzduhuri ic-rotinde...“ Sesizăm aici o sonoritate a versurilor

125 cu care noi suntem familiarizați din poezia lui Ion Barbu. Ion Barbu este un model pentru Șerban Foarță; întâlnim în volumele sale nu doar moto-uri din acesta ci și fasonul autorului „Domnișoarei Hus” de a alătura cuvinte și de a le integra sonoritățile unei atmosfere cu virtuți muzicale.

Harsdorfer numea tururile sale de forță - inspirate, ca și ale altora din acea vreme, din cele ale italianului Giambattista Marino - rezultate ale unei „arte a rațiunii". Interesant este că ele au fost extrase dintr-un opus care s-a numit ***Frauenzimmergesprăche.***

înaintea acestui manierism fonetic a existat un manierism formal, ale cărui rădăcini coboară până în literatura antică. Un exemplu aproape banal este acela numit „Sator Arepo". Literele propoziției *„Sator Arepo tenet opera rotaș"* (aprox. „Țăranul Arepo conduce plugul."), care este, de fapt un palindrom, sunt așezate într-un pătrat format din alte douăzeci și cinci de mici pătrățele, așa încât,

din orice colț ar începe lectura, ea ar da, și pe orizontal, și pe vertical, pornind din oricare colț, aceeași propoziție, interpretabilă și în sens literal, dar și într-o semnificație sacră. De aici începând, se pot derula, cu aceste litere, și alte jocuri, ducând la o fastuoasă articulare cu trimitere la sensuri și teze ale ideologiei creștine.

Câtă legătură au acestea cu literatura? Prea puține, s-ar zice. Sunt mai curând inteligente combinații mai apropiate de regulile unor jocuri matematice sau rebu- sistice. Un turnir în care raționalul deține o doză covârșitoare. Este însă o acrobație lingvistică, o dezvoltare de tehnici pe care manieriștii din toate epocile le-au dezvoltat și le-au amestecat până la muzicalism sau la lettrism. Poate înlocui poezia această prestidigitație lexicală,

126 această fantazare până când cuvântul devine de nerecunoscut față de forma lui inițială? Să alegem câteva stihuri din Șerban Foarță! Holorime, de pildă, versuri care le repetă fonetic, pe cele dinainte, dar sunt alcătuite, de fapt, din cuvinte diferite, trimițând spre sensuri distincte de primele: „Ce înger mântuie,-n ev, roza/ din coloritul nul, mai știu./ Dincolo, ritul nu-1 mai știu:/ ce înger mântuie nevroza// când lacrimile,-n harpe, trec/ un sânge ca de nalbe, terne?/ Un sânge cade-n alb, - eterne,/ când lacrimile,-n har, petrec?”. Frumoase! Dar unde duc?

Superficiale, sunând nu numai din coadă dar și din toți solzii, pentru că așa cere regula prozodică, alcătuirile acestea au din poezie doar... muzica. Harsdbrfer, de care mai vorbirăm, își intitula opera principală, în care-și teoretiza crezul,

Klangmalerei, pictură cu sunete. Ca să nu fim nedrepți, vom recunoaște că în această manieră se ascunde ideea originară a lui *poiein,* a face. O neînfrânată patimă de a rima îl atrage pe Șerban Foarță către crearea unei poezii artificiale, către o aglomerare de imagini baroce (ceea ce ar însemna, glumind, un baroc la pătrat) care nu arată a avea alt sens decât a se potrivi cât mai exact între ele. Cine caută emoția nu o va găsi în versuri precum acestea: „Aeve-i șarpele-nešarpe,/ mult prea învoaltul? (Pinii verzi,/ mult prea în voal.) Tulpinii verzi/ a Evei, șarpele,-n eșarpe// schimbându-se, îi dă ocol/ în lente panglici mbbusiene:/ în lente, panglici mobusiene,/ schimbându-se, îi dă ocol." Cu toate că avem aici descrierea morții tragice a Isadorei Duncan, strangulată de propria eșarfă prinsă în învârtirea roții mașinii.

Adesea - cu procedeele sale căutând cu orice preț efectele de rimă, de picior metric, jucându-se cu ligamentele și calambururile, făcând din palindrom un mod de a gândi

127 poezia Șerban Foarță își transformă cărțile într-o „babilonie de noțiuni și imagini", ca să folosesc expresia cu care Karl Vossler gratula literatura trubadurilor. Obscure doar pentru cine nu are aceleași lecturi (absolut fabuloase, probabil că e un unicat în literatura română) cu autorul, rimele și împerecherile sale de cuvinte ajung să nu mai spună nimic nou tocmai prin depășirea coeficientului suportabil de imprevizibil.

Să luăm tocitul de către exegeți exemplu al „Baladei baionetei din Bayonne": „Venea olanda din Olanda,/ venea cașmirul din Cașmir;/ că ni s-a ofilit ghirlanda/ cuvinte nu am, să mă mir;/ am mai

dansat o arleziană,/ a mai căzut un batalion;/ sclipea,-n Artois, o arteziană/ și-o baionetă, la Bayonne.// De la Berlin venea berlina/ și indigoul de la Ind...” *und so weiter.*

Șerban Foarță creează o poezie livrescă până la sațietate, uneori salonardă („Doamnele au panglici, doamnele au franjuri,/ doamnele fionguri și umbrele au"), alteori mizând pe efecte ale giumbușlucurilor pe care le facem copiilor ca să-i distrăm („Am un tunel/ și două mingi/ și un flanel/ cu trei flamingi") sau pe notații de genul celor din albumele de domnișoare de pe vremuri („Când amor nu mai e/ ne rămâne sub cer/ o Promenade des Anglais,/ un Hotel Angleterre"). Ecourile din Ion Barbu sunt adesea vizibile, ca și sunetul simbolismului minulescian, cu dangăte și rime prețios-sforăitoare. El dispune de o capacitate aproape patologică de a versifica, de a se învârti în lumea minunată și tulburătoare a cuvintelor ca un derviș care caută extazul și apropierea de ființa lor ec- statică. Dar nu pot să nu mă duc spre o afirmație a lui Caragiale: „Iată greșala mare: a confunda stilul cu 128
maniera. între stil și manieră este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura valorii lucrului artificial”.

Pro (sau Panlexismul)

Dacă facem abstracție de ideea lui T.S. Eliot pentru care un poet minor se poate recunoaște

după faptul că dacă i-ai citit una sau eventual câteva poezii l-ai înțeles deja foarte bine și dacă trecem peste modalitatea poetică a lui Șerban Foarță de a acorda primatul (uneori chiar exclusivitatea) tehnicii în dauna emoției și a manifestării acelui fin instrument de investigație a sufletului propriu poeziei, vom vedea, desigur, în autorul **Simplerozelor** un continuator al manieriștilor, cu tot ceea ce au adus ei bun în literatura europeană, și, pe undeva, un păstrător al unei tradiții a modernității literaturii române, ecourile din Ion Barbu în versurile sale fiind atât de cunoscute și de evidente încât a mai vorbi despre ele mi se pare o probă de redundanță nepermisă.

Mai trebuie să depășim, cu la fel de multă hotărâre, tendința manipulatorie de care Mircea Mihăieș dă dovadă în prefața de la **Opera somnia.** Bineînțeles că a fost nedrept ca înainte de 1990 Foarță să-și poată publica volumele de poezie doar la Litera, fără a beneficia, cu alte cuvinte, de sprijinul oficial, dar această împrejurare nu face din el automat un „caz“ și cu atât mai puțin un fel de poet blestemat; Șerban Foarță s-a bucurat de un bun prestigiu la vremea respectivă mai ales - cum am discutat în prima parte a acestui eseu - între nespecialiștii în

129 literatură. Or, forțând puțin lucrurile, tocmai acest fel de recunoaștere și-l râvnește oricine aspiră la un statut de poet cu faimă și nu doar aprecierea unor cercuri restrânse. Sunt de așteptat mărturiile celor care vor fi văzut cărțile semnate de Foarță mai mult de o zi în vitrina

vreunei librării. Aceasta în cazul în care au mai apucat să ajungă se fie expuse și nu s-au vândut direct din pachet.

Pe de altă parte, și Mircea Cărtărescu greșește în bună măsură în cartea sa despre postmodernismul românesc atunci când îl așează pe Foarță în siajul poeziei lui Leonid Dimov. Dacă ar fi nevoie să fie explicat Foarță, ar fi de luat în considerare întâi de toate erudiția sa cu totul specială. în vreme ce majoritatea dintre noi ne delectam cu romane sud-americane, trăiam neliniști infatuate în fața noului roman francez și ne extaziam la Fowles și Umberto Eco, el îi cerceta pe antici, în minunata tradiție a umanioarelor, și se deda la rafinate delicii alături de scriitori despre care altminteri nu aflăm decât din capitolele istoriilor literare referitoare la secolele al XVII- lea sau al XVIII-lea, autori pe care e de *bon ton* să-i citám, dar pe care aproape nimeni nu mai consideră necesar să- i citească. Apoi, nu ar fi de neglijat ceea ce trebuie să fie pentru fiecare poet înclinația sa, harul său - la el, capacitatea rarissimă de a jongla cu vocabulele și de a putea să o facă în cadrul versului clasic, al poeziei cu rimă și cu formă fixă - și, probabil, un anume câmp exterior cumva creației dar nu lipsit de semnificație; e de amintit aici cât de populară era în anii ’70 revista „Rebus" și cât de mult interes se acorda în paginile ei jocurilor de cuvinte precum polindromul și palindromul, calamburul, ligamentul și așa mai departe. Părea să se fi

 format chiar o atmosferă de emulație în jurul acelor pagini și a provocărilor creative pe care ele

le reprezentau. Este doar un exemplu, poate nu îndeajuns de bine găsit, dar prin care doresc să atrag atenția asupra posibilității de a căuta sursele inspirației unui autor important nu neapărat în predecesorii săi iluștri (așa cum Eminescu nu s-a inspirat numai din marea poezie germană ci a copiat literalmente versuri ale unor poeți de toată mâna, pe care îi citea în publicațiile ce se găseau prin cafenelele berlineze sau vieneze), dar și în împrejurări mai prozaice (sau, oricum, nu cu aura impresionantă a valorilor clasicizate). Dar dacă în numita revistă prima jocul de inteligență, perspicacitatea (pe alt plan, să nu uităm că prin artificiile lor, sofiștii au putut contribui într-o măsură importantă la articularea logicii aristotelice), la Șerban Foarță acestea suferă o extensie până către zona unde ludicul însoțit cu abstracția întâlnesc poeticul.

Modelul cultural al lui Șerban Foarță e unul cu precădere semantico-sintactic. Cuvântul și modalitățile lui combinatorice trec înaintea oricărei ale modalități. Tipul special de creativitate pe care îl ilustrează se atașează de acea pragmatică în care relațiile locutorilor se desfășoară nu cu obiectele desemnate, unde nici semnificatul nu are importanță și nici măcar ceea ce T.S. Eliot numea „corelativele obiective"; formulat altfel, legătura dintre substanța realității și forma mentală pe care o acoperă poezia. Semnificatul este cel căruia i se atribuie rolul de bază. Acesta, precum și sintaxa *sui-generis* - deși ne-abătută de la regula gramaticală, însă exploatând-o monocord, doar pe una dintre dimensiunile ei - dobândesc viață concretă, existență poetică. Poetică și nimic mai mult

(dar nici mai puțin), pentru că nu e de așteptat să conexăm altfel decât la nivelul unei *jouissance* de ordin cultural, livresc, versuri cum sunt acestea: *„E scharfes* S-ul buclei sale/ într-un album: eden ascuns/ într-un alb. (Umede,-n ascuns,/ eșarfe-s.) - S-ul buclei sale// cu, prinse-n șnur lila, scrisori/ vechi, - nu făr’ de velinuri scumpe;/ vechi nufăr de velinuri scumpe/ cuprinse-n șnur lila, scrisori." Cele două catrene în holorime fac parte din volumul **Șalul, eșarpele Isadorei/ Șalul e șarpele Isadorei,** iar apropierea literei numite *„scharfes S”,* sau „s-zet”, din alfabetul german nu e decât una formală, sonoră (seria paronimică: „e scharfes S“-„eșarfă“-„e șarpe") și grafică (forma numitei litere: ,,B“), altminteri, nu e nici o legătură între moartea celebrei dansatoare americane, iubita, la un moment dat, a lui Esenin, și Germania (poate în afara școlilor de dans deschise de aceasta).

Tipul de imaginație poetică pe care-1 exprimă versurile lui Șerban Foarță mă face să cred că ne aflăm în fața singurului poet baroc pe care l-a dat literatura română, care n-a avut, nici la vremea cuvenită (când abia mijeau cronicarii și „tocmea" Psaltirea „pre versuri" Dosoftei) nici mai pe urmă, când s-a apucat de ars etapele, o astfel de fastuoasă și .bine deservită de întorsăturile de limbă operă, pentru că Dimitrie Cantemir cu **Istoria ieroglifică** acoperă abia capitolul prozei. „Departe-mi stă (și neted) Berlinul: ca-ntr-o hartă/ cu petele-i de verde și (serpentin) un clar/ azur închipuind-o (e drept: nu fără artă!) pe Spreea - de aproape: un curs vermicular// înrâurind recente

periferii și centru/ feeric.../ Ah! Canalia e un canal: maț gros/ al Berolinei noastre - mai nădușind și pentru/ Frâu Presse (în penurie de «faits divers atroces»)", sună un

132 fragment ditr-o replică poetică la Mateiu I. Caragiale, „Remember". Dar prin afilierea la baroc Foarța (el e raliat, trebuie spus și altor mode și maniere, ajunge să cităm caligramele lui Apollinaire) nu e un poet vetust, cum ar putea să sugereze o prea simplă inferență. Mult evocatul Hocke tratează poezia modernă drept o prelungire a barocului. Are sau nu dreptate, cert este că practicarea poeziei pure face parte și din obsesia poeților precum Gongora, dar e și năzuința unui Mallarme sau a lui Ezra Pound ori Ion Barbu.

Iar Șerban Foarță se amestecă și el la superlativ în viața cuvintelor. Face să reînvie resurse arhaice de lexic, îmbinându-le cu neologisme dintre cele mai îndrăznețe și creând sintagme care dovedesc o nebănuită capacitate a românei de a se mula după dorințele cu iz alchimic ale unui poet pentru care cuvântul nu e inspirație ci e materie pe care el însuși o făurește. Poezia aceasta are adesea un aer fabricat, dar are tot atâtea ocazii să ofere delicii incredibile. Și probabil că nimeni nu a explorat dimensiunile combinatorii ale cuvintelor limbii noastre așa cum a făcut-o Șerba-n Foarță.

Oarecum ex-centrice în raport cu partea cea mai însemnată a creației sale, **Textele pentru Phoenix** (de enunțat neapărat numele co-autorului, Andrei Ujică) sunt, totodată, și partea cea mai importantă a operei. Nicăieri nu se

armonizează mai bine ca aici inspirația izvorâtă din mit și din bestiarul medieval - deservită de un vocabular pe potrivă - și muzicalitatea versului, în nici unul din celelalte volume gratuitul jocului nu se aliază mai ferm și mai inextricabil cu frumusețea legendei și a poveștii. „Vouă/ celor din zodii, pecetii și herburi,/ fiarelor

133 nenăscătoare de ierburi,/ nepăsătoare de carne de fiară,/ neumbrite de nour,/ nearse de soare:/ Pajură, Bour,/ cu schiptru și tiară, -/ mă rog/ să vă iviți!“ reprezintă textul emblematic, incipitul care declanșează toată desfășurarea de imagini și de sonuri din aceste versuri pe care le văd legate direct de Cantemir și ar fi poate singurul ecou pe care **Istoria ieroglifică** l-ar avea în literele române.

Șerban Foarță este un autor de o copleșitoare erudiție; a trecut ca într-un *voi du vampire,* după expresia consacrată a lui Michel Tournier, peste literatura lumii, de unde a sorbit cuvinte pe care le brodează la rându-i în arabescuri complicate, punându-le nu „când să-mbie, când să-njure“ ci lipindu-le ca pe o bandă a lui Mobius încât nu se mai poate determina cât de mult cuvintele constituie realul (vreau să spun îl generează) sau cât sunt ele însele o proiecție a unui spațiu generativ, o epură a realului unei a-realități **(Areal** e titlul unui volum de Foarță), trasând, la rându-le, o nouă constelație de „gândiri și de imagini".

Și, nu în ultimul rând, o trăsătură capitală a poeziei lui Șerban Foarță o constituie irtcluderea într-o aceeași pastă poetică a vocabulelor din limbi diferite. Iar dacă manieriștilor le era propriu

pangramatismul (pe care îl regăsim, de altfel, și la poetul **Holorimelor)** caracteristica majoră la Foarță este panlexismul. Versurile lui aduc laolaltă vocabule din limbi diferite sau din straturi diverse ale aceleiași limbi și le obligă să funcționeze astfel în contexte ce le valorifică vechi înțelesuri dar le conferă și dimensiuni semantice noi: „ci cu toate astea, domnilor din burguri,/ vă-mbătați porcește cu vr’un vin burgond, -/ mândri, pe sub haina, cea cu bran-

134 demburguri,/ de prohabul vostru doldora și rond" sau „De azi, în fa, melancolia/ ascunde-se-n saltarul meu./ Ascunde sens, altarul meu?/ De azi, infame-1 ancolia!”

Șerban Foarță e unul dintre acei poeți care îți dau sentimentul mândriei că aparții unei literaturi.

2001

EMILIAN GALAICU-PĂUN: PE VERSANTUL ÎNTUNECAT

Experimentalismele au un cusur major. Devin modă, prin urmare manieriste și, în consecință, plicticoase. Cele mai multe încercări de acest fel rămân doar pentru uzul istoricilor literari și al studenților care, mai din curiozitate, mai împinși de vreo cercetare pentru un referat reușesc să se apropie cu oarecare îngăduință de ele. Prea puțin mai izbutește să răzbată, în urma trecerii anilor, din toată noutatea formulei. De la o vreme, experimentele chiar au ajuns să semene unele cu altele. Prea multă lume vrea să experimenteze, dar cum lucrurile nu se pot schimba chiar atât de rapid s-a ajuns să se copieze masiv, iar experimentul, înțeles din păcate cel mai adesea numai ca formă, să repete un altul, mult sau mai puțin îndepărtat în timp.

Evoluând cu egală virtuozitate pe diapazonul liricii ca și pe acela al prozei sau al criticii, Emilian Galaicu-Păun s-a remarcat ca unul dintre condeiele interesante ale ultimilor ani. Prezențele sale în volume sau în paginile unor reviste literare îl recomandă drept unul dintre aceia care știu să depășească handicapul experimentalismului prin alimentarea structurii formale cu un dens conținut

ideatic și, ceea ce e tot atât de important, cu pătimire poetică. Volumul de poeme **Yin Time,** apărut la Editura „Vinea" în anul care tocmai se scurse, face, dacă mai era

136 nevoie, proba unui autor lucid, hrănit nu numai cu formule lirice și cu texte dar în măsură să adauge propria ardere intelectuală și propria revelație senzorială celor asimilate.

Poemul de deschidere, intitulat „Carte nu știe, ce numai iscălitura învățase de o făce“, cuvinte care, cum ne amintim, sunt din Neculce (cu ele începe portretul lui Constantin Cantemir) probează tocmai contrariul a ceea ce spune. Pentru că, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Caragiale (cum a mai făcut-o cineva, aflându-se „singur printre poeți"), Emilian Galaicu-Păun știe nu numai citi ci și scrie. De fapt, el este un scriitor care corespunde viziunii lui Michel Tournier din **Le voi du vampire,** adică unul dintre aceia care și-au însușit textele predecesorilor după ce au planat peste ele și le utilizează mai apoi, dizolvate în substanța propriei creații. Cum se vede, procedeul nu e nou. Iar poetul utilizează de el copios, având grijă să marcheze întotdeauna cu litere cursive frazele sau sintagmele de împrumut. Apar în țesătura versurilor poemelor ample din acest volum bine sau mai puțin bine cunoscute expresii sau stihuri din Emi .eseu *(„eu am râs, n-am zis nimica”),* Vladimir Nabokov *(„ta-tă, ta-ta-tă-ta, ta-tă, a tok’ ne skazat’ ia ne vprave”,* „ta-tâ, ta-ta-tă-ta, ta-tă,/ iar mai exact nici nu-i voie să spun; traducerea apare la subsolul paginii), Bacovia *(„scântei galbene”),* Flaubert *(„Madame Bovary e’est moi”),*

Rimbaud *(,,A noir E blanc I...”),* Lucia Hossu-Longin *(„memorialul durerii”),* Sadoveanu *(„anii de ucenicie”',* doar atât, ca la autorul **Fraților Jderi,** care a mai scris o „ucenicie”, „a lui Ionuț", nici o referire la **Wilhelm Meister),** Baudelaire *(„mon semblable, mon frere”),* Malraux *(„condiția umană")* și încă altele, ca și titluri de cărți, de la **Geneza, Exodul, Eccleziastul, Cântarea**

cântărilor la **Bardo Thodol** (marcate cu aldine în texte, altfel aș fi inclus Bacovia și Malraux aici).

Ar fi, nu-i așa?, un indiciu de adeziune la textualism. Ar fi, dacă Emilian Galaicu-Păun ar scrie neutral, neimplicat. Or, nu este deloc astfel. După un preambul care izbutește să spună ingenios o idee veche, și anume că lumea e un text, iar textul, la rândul lui, e o lume („«să ridici prin puterea de abstractizare, plimbându-te printre morminte/ și cruci, cimitirul la schema/ unei fraze cu subordonate de timp loc mod cauză ș.a. a zâmbit profesorul/ de sintaxă, doar pentru ca-n schema astfel obținută să torni limba veche/ și-nțeleaptă, dar tu ucenicul meu cum stabilești tu raporturi de/ coordonare și subordonare?»// încă din facultate știam pe de rost cimitirul central toate sub-/ ordonatele lui: temporala din poartă (sectorul soldaților ruși morți în/ primul mondial) cauzala mai înghesuită-ntr-o margine (foarte mulți/ tineri copii morți în ‘46-’47 de foamete) concesiva (morminte cu steaua lui moise// desfăcută la capătul brațelor crucii lui christ). mă duceam la/ cimitir cu senzația reconfortantă c-aș merge

neanunțat într-o vizită la...“) poetul își desfășoară propria acoladă existențială, amestec de trăire și livresc. Pentru că livrescul face parte în chip natural din dimensiunea poetică a eu-lui.

El deschide o poartă către înțelegerea - de către sine și de către ceilalți - a ceea ce reprezintă viața sa într-o ecuație istorică anumită. Născut în Basarabia și format spațiul rusofon, biografia sa este fundamental marcată: „cu pământul luat pe picioare cu cărțile (noastre) de lut/ (răzuindu-le de toți copacii) luate pe tălpi dezlegându-/ nise când un șiret când al doilea când nistru când prut

138 noi... *allegro,/* pedala lui/ dumnezeu apăsând pe accelerator și din când în când numai pe frână/ ne pompează întreaga suflare în țevile unei conducte de gaz magistrala /transsi- */ beriațna)* prin care/ zi și noapte pompată de(-aceeași?) pedală suflarea din urmă a/ zece mii de ființe plecate-n *pohod/ na sibir* se întoarce acasă să pâlpâie-n ochiul/ aragazului candelă triplă/ cvadruplă-ncălzindu-ne...“ („Fugă basarabeană"). Iată că se poate scrie într-un limbaj de acută (post)modernitate dar cu sentimentul și patetismul suferinței și, mai mult decât atât, impregnând versurile cu simbolistică și cu ideologie. Imaginea materializării jertfei în sacra candelă *sui-generis* este una dintre cele mai izbitoare în tot ceea ce s-a scris în literatura română a ultimilor ani din punctul de vedere al exprimării ororii față de un sistem azi revolut și al transfigurării simbolice a durerii. Chiar dacă lexicul este unul de extracție tehnologică impactul nu e mai puțin copleșitor. Ba chiar am putea spune că intervine și ceea ce am numi reacția pozitivă la reușita găsirii unui cod care să unească originalitatea cu banalul în

transcrierea unor emoții a căror intensitate nu poate fi pusă la îndoială.

Yin este versantul întunecat al lumii, conform simbolisticii chineze, este partea telurică, poate chiar infernală a ei. Acest timp al lui *yin* - după **Tao te qing,** un balans între *yin* și *yang* are loc perpetuu, fiecare dominând, în alternanță, mișcarea universului - sau al lui *Kali Yuga,* după doctrina hindusă („nu făceam/ decât literatură, ne *eli e-/* Ziberam - referire și la cuvintele lui Iisus, pe cruce, și la o poezie de Esenin, „Dans și plâns al ploilor în dungă", în care acestea sunt reluate, n.m., R.V. - de lecturi, soljenițîn, șalamov, razgon ș.a.m.d.

139 mângâiam/ trupul ei feaZigrafic") determină tot ceea ce se întâmplă în sinusoidele lui. Poemul „Nocturnă psihedelică" realizează mixajul dintre unda biografică și cea istorică: „anii de ucenicie/ (doi trei patru) au fost însemnați fiecare prin moartea unui secretar general al p.c.u.s. țin minte cum, înainte ca vocea gravă a crainicului tv să anunțe următorul mare deces, micul ecran se acoperea c-o ceață alburie, de parcă în spatele lui (de fapt a cca 100 mln. ex.) s-ar fi aflat însuși muribundul care tocmai își dădea sufletul, știam ce urmează: în chiar ziua înmormântării, transmisă în direct pe post, de pe străzi din săli birouri de pretutindeni dispăreau toate lozincile cu citate obligatorii ale fostului secretar general și, peste noapte, în locul lor apăreau altele, spunând cam aceleași lucruri, din chiar discursul funerar al secretarului general proaspăt ales, nimeni nu a văzut vreodată cum se întâmplă schimbarea decorului, de parcă însăși moartea, mânuind abil

foarfecele cele-i de-a treia Parce, ar fi mutat literele-n citate, prefăcându-le. nu cred că acele experiențe neo-«dadaiste» din toamna lui ’82 iarna lui ’84 și primăvara lui ’85 n-au avut chiar nici o influență în alegerea profesiunii..." Textul acesta, de după „anii de ucenicie", este tipărit într-o casetă. Unul dintre exemplele de experimentalism formal din acest volum, unde aceste marcaje grafice ale înclinației autorului către versul scris în diferite organizări vizuale fac una dintre dovezile afilierii la poetica postmodernistă ca și la universul „pădurii de simboluri" („și m-oi duce (m-or duce) pe ultimul drum, pe cărarea pierdută (v. Alain Fournier, n.m., R.V.). prin codrii de simboluri").

Yin e calea sentimentului, a inimii, a „mâinii stângi” *(„«tare și țeapăn* - pe dreapta, *mlădioasă și slabă* - pe

140 calea/ mâinii stângi», unu-n brațele altuia nu se mai satură de dezmierdări./ *«yin* - la stânga,/ *yang* - la dreapta» și nu se pot smulge din îmbrățișare..."). In **Yin Time** găsim, de aceea, și multe poeme infiltrate cu un erotism trepidant, asupra căruia nu mai am posibilitatea să insist, nădăjduind însă într-o ocazie viitoare pentru a vorbi despre această dimensiune importantă a creației lui Emilian Galaicu-Păun.

Câteva cuvinte, înainte de a încheia, despre un poem care se dezvoltă succesiv pe parcursul volumului, „Gol neperceptiv increat", fiecare „treaptă" purtând un număr de la 9 la 0. Iată forma „0“: „Când, după 81 de ani petrecuți în pântecele mamei sale, de ani 81, pe care și-o imagina unită prin carne cu tatăl său, uitând să-și amintească în acea clipă că nu trebuie să pătrundă între cei doi, se născu copilul, prin propria sa vrere, sfâșiind

marele sigiliu al golului, și asta după ce maică-sa, în disperare de cauză, îi citi din **Cartea despre Dao și putere,** pe care el abia urma să o scrie, la rugămintea paznicului ultimei trecători către vest, înainte de a se retrage din lume, versurile: «Astupă-ți trecerile,/ închide-ți porțile/ și nicicând în viață/ n-ai să istovești», s-a născut fără nici o gaură din cele cu care natura-mamă înzestrează orice ființă." Dincolo de complicatele interpretări așa-zicând tradiționale ale simbolisticii numărului 81 și a celorlalte formule care apar aici, e posibil să mai existe încă una: dacă scădem 81 din 1998, anul probabil al scrierii sau încheierii cărții acesteia, rezultă 1917. Anul a ceea ce s-a numit Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

2000

TEATRUL LUI HORIA GÂRBEA

Evit să mă pronunț asupra textelor de teatru scrise in perioada contemporană. Sarcina unui cronicar literar este una perfect ingrată atunci când e nevoit să se ocupe de scrieri pentru scenă.

Nu o dată s-a întâmplat să văd piese nu prea strălucite la lectură sau de-a dreptul proaste înviorate, salvate oarecum de punerea în scenă sau de montarea radiofonică. Replicile, terne ori penibile pe hârtie, căpătau oarecare noimă sau haz prin intervenția actorilor și a regizorului și ceva-ceva se lega. Piesele de azi se scriu mai mult ca propuneri pentru regizori. în cazul în care ei se pricep să scoată ceva din ceea ce autorul dramatic a sugerat sau a lăsat ca potență (mă exprim, desigur, cu antifraze pentru a mă referi la lipsa de har a majorității „dramaturgilor” de azi) în șirul de replici sau în didascalie, bine, dacă nu, vina e a regizorului.

Vreau să spun, cu alte cuvinte, că textul dramatic din zilele noastre nu prea mai are multe în comun cu literatura. Teatrul clasic, până la cel al absurdului, se baza pe literaturitatea replicii și pe conflict, pe posibilitatea ca spusele unui personaj să poată fi încadrabile stilistic și să fie întrucâtva memorabile. Se zice că teatrul de azi e mai viu. Pare mai degrabă mort (e suficient să observăm cum pleacă spectatorii fără să mai aștepte politicoși antractul,

142 ceea ce cronicarii de specialitate se feresc să consemneze). Tocmai pentru că vrea să imite inconsistența vorbirii omului obișnuit. A omului banal, pus în situații banale. Și chiar dacă se mai ia în discuție câte o problemă care doare, vorbirea cu care e prezentată e parcă a unor oligofreni. E de *bon ton* să fie aplaudate aceste căzneli și nici un critic n-ar spune decât în *aparte* ce crede despre cutare sau cutare piesă „de succes" la oricare teatru ce are inconștiența să-și invite spectatorii la

astfel de piese. De regulă, spectacolele cu pricina nu rezistă o stagiune, iar „triumfurile" câte unui dramaturg jucat în decorul vreunui depozit dezafectat sau al unei școli generale de la Avignon, cu elevii în vacanță, nu sunt bune decât pentru a umple într-un fel rubricile paginilor de cultură ale cotidianelor și ale revistelor.

Horia Gârbea e un autor contemporan care nu se adresează oligofrenilor și nici „bolnavilor mintal" (fac aluzie la un dramaturg căruia nu-i găsesc nici o virtute, deși se bucură de o celebritate înfricoșătoare). O probează antologia cu piesele sale intitulată **Cine l-a ucis pe Marx?** (Editura Vinea, 2001). Nouăzecist ca promoție și optzecist ca formație, Horia Gârbea scrie pentru lectură. In primul rând. Iubitor pătimaș de teatru, mintea lui e plină de replici și personaje celebre din literatura dramatică a lumii și din cea națională, dar și din poeme, nuvele și romane. Umorul cu care e înzestrat, dublat de un simț remarcabil al intertextualității, realizează cu fiecare propunere de piesă o structură nouă numai din material reciclat. „Nouă" în condițiile în care așa-ceva poate să rezulte din asumarea clișeului ca estetică. Cu fiecare piesă, cititorul este trecut printr-un platou unde se toarnă **Hellzapoppin,** unde

143 personajele încurcă epoca, rolul, costumul, replica. Doamna țării (care e, între altele, și Despina-Doamna, și Regina din Hamlet și așa mai departe, așadar, un personaj compozit la limită, format numai din replici, ca toate personajele, de altfel) din **Cine l-a ucis pe Marx?** vorbește cu versuri din Bolintineanu și cu replici din Negruzzi,

Brebea e un Hamlet care se exprimă ca d-1 Goe, Prefectul din **Pescărușul din livada de vișini** adoptă declamațiile lui Ștefan din **Apus de soare** sau vorbește ca fratele lui Stavrache din **în vreme de război,** Horus, din **Stăpânul tăcerii,** vorbește cu poncifele aproape folclorizate ale lui Trahanache.

E, desigur, un duh parodic excepțional în toate aceste „pastișe și melanje". Horia Gârbea face pentru teatru ceea ce Cărtărescu a realizat pentru poezie și Ioan Groșan pentru proză. Lectorul este de două ori pus la încercare. O dată pentru a detecta sursa replicilor, expresiilor, clișeelor, citatelor folosite, a doua oară pentru a savura umorul proaspăt, rezultat din colportarea acestor lucruri învechite. Nu trebuie să ignorăm faptul că volumul este însoțit de două texte programatice ale autorului. El mărturisește că e deranjat de faptul că „personajele unei piese sau ale unui roman primesc de la autorul lor un traseu neabătut /.../ Dar vitalitatea unora dintre ele depășește mult cadrul operei în care apar, după cum și absența lor din acțiunile altor scrieri este funestă. Totdeauna am fost convins că dacă Sir Falstaff ar fi fost prezent la Elsinor lucrurile ar fi mers mai bine pentru Hamlet și toți ceilalți. Sau dacă Don Jose l-ar fi întâlnit în piață pe Figaro, gândurile negre i s-ar fi risipit." („Un spectator de școală nouă. Fals tratat”).

Nu am văzut nici o montare scenică a vreuneia dintre aceste piese antologate în **Cine l-a ucis pe Marx?** îmi place să cred că ele se potrivesc unui

teatru mic, frecventat de un public de elită. Mai cred că pot fi puse în undă cu succes la teatrul radiofonic. Ele ridică probleme de impostație pe care numai actori cu voci foarte particulare și cu un spirit special al rostirii le pot rezolva, pentru că jocul, mima sunt prea puțin importante în condițiile în care personajele lui Gârbea sunt, ca să spun așa, de hârtie (fantoșele din **Doamna Bovary sunt ceilalți** se arată elocvente în sensul acesta). Deși autorul trivializează personaje, situații, replici, procedee clasice ale repertoriului teatral, rezultatul nu e deloc un teatru popular. Ci unul care se adresează unui cititor, ascultător, spectator inteligent și cultivat.

2004

PULBEREA DE STELE A VERSULUI: CAROLINA ILICA

Poezia Carolinei Ilica este inclasabilă, cu toate încercările de a o cuprinde într-o formulă care să răspundă unei prejudecăți a definiției. Mai mult, așezarea ei în linia așa-numitei poezii feminine se dovedește, la o privire mai atentă, cu totul specioasă. Un studiu suficient de aplicat asupra operei acestei poete de o încântătoare forță, reușind să dea expresie unei cascade de sensuri și de simboluri dincolo de haina aparent simplă a versului său ar putea, probabil, să ofere și indiciile necesare pentru a tranșa într-o chestiune sensibilă, încă nerezolvată, la nivelul teoriei literare. Carolina Ilica nu scrie literatură feminină ci o literatură a feminității. Desigur că se ridică întrebarea dacă avem dreptul să vorbim despre un astfel de concept. Argumentul care intervine automat este acela legat de îndreptățirea cu care am putea vorbi despre o literatură a „masculinității". Sigur că se poate adopta și un asemenea punct de vedere, cu toate că el se înscrie mai degrabă în linia criticilor aduse de reprezentantele ideologiei literare a feminismului, dar mai ales în ceea ce privește literatura eroică sau cea de aventuri. Numai că lucrurile nu se judecă atât de simplist.

Este caracteristic literaturii mari un stil care face figură de neutralitate în raport cu paradigmele genurilor. Pe de 146

altă parte, o anumită opacitate a receptării se poate detecta în cazul anumitor opere, și aceasta pentru că, inclusiv din cauza unei dominanțe gramaticale a masculinului, caracteristici ale unui orizont masculin sunt estompate. „Femei cu pulpe glorioase, cu sânii triști, ca de război", scrie Romulus Vulpescu și realizăm că suntem în fața unei perspective a bărbatului, pentru că există aici un unghi care e cel al interesului sexual biologic și istoric fundamentat, transferat în haina expresiei literare.

Carolina Ilica este o poetesă cu care s-ar mândri orice literatură. După debutul spectaculos cu volumul **Neîmblânzită ca o stea lactee** (1974), cărțile sale ulterioare au confirmat un talent mai puțin obișnuit de a exprima simplu configurații ideatice și simbolice complicate, de a exprima sentimente profunde, tumultuoase, în versuri de o fragilitate aproape ireală, o capacitate rară, chiar și în lumea poeților, de a îmbrățișa simultan cosmicul și teluricul, de a atinge înălțimile cu aer rarefiat ale spiritului și de a coborî către huma originară - o pulbere de stele, dacă ne gândim bine - către patima incandescentă a cărnii.

Carolina Ilica își compune versurile după o mișcare muzicală. Cadențele ei sună bine nu numai în limba maternă; la traducere își capătă noi străluciri. Deschid la întâmplare primul volum din

seria **Poemul scurt al lungii mele vieți,** volum ce poartă subtitlul **13 poeme (duble) de dragoste** (2001), poeme traduse în mai multe limbi - engleză, suedeză, spaniolă, sârbă, arabă, albaneză, turcă, macedoneană etc. - și privirea îmi cade pe următoarele versuri în spaniolă: *„Tienen la quietud del comienzo del mundo/ Y una lentitud frta, vegetal./ Tocan y prueban a la vez,/ El follaje esbelto de la humedad.// Son primitivos. Y*

147 *sensuales. Y lenta,/ Voluptuosamente, con naturalidad,/ Vacian y Henan sus conchas angostas/ Como si hiciesen el amor consigo mismos.“* Micul poem se cheamă *„Caracoles”* (Melci), iar în românește sună astfel: „Au moliciuni de la- nceputul lumii/ Și o lentoare rece, vegetală./ Când pipăie și gustă, deodată,/ Frunzișul îngălat în umezeală.// Sunt primitivi. Și senzuali. Și-atât/ De-ncet, de voluptuos, fără rușine,/ Golesc și-și umplu strâmtele cochilii/ De parcă-ar face dragoste cu sine."

Ion Barbu se mulțumea, în debutul unui poem celebru, doar să pună cuvintele să cânte: „La râpa Uvedenrode/ Ce multe gasteropode!/ Suprasexuale/ Supramuzicale". Abia apoi desfășura o adevărată alegorie cosmo-erotică a începutului și sfârșitului lumii, aflată sub tensiunea unei patimi implacabil dezvoltate și conduse prin timpi și orizonturi spațiale. La Carolina Ilica avem, în mai puține versuri, concentrat întregul mit cosmologic, o întâmplare care e și a creațiunii dar și una lubrică. Melcul, simbol cosmic și sexual ce nu mai are nevoie de decriptare, devine vectorul dinamic al unui scenariu implicând erotismul unei ființe suficiente sieși, a cărei cochilie în spirală e

chiar progresia fără sfârșit a Universului. Ermetică, sugerată numai la Ion Barbu, aceeași istorie devine clară la Carolina Ilica. O claritate care ascunde, însă, multe straturi de înțeles. Autoarea **Tiraniei visului** (vol. I - 1982, vol. II - 1985, vol. III, **Poeme reci -** 1993) scrie tot o poezie senzuală, dar vie, de un erotism de cea mai rafinată condiție, în ciuda unei afișate rusticități sau, să spunem, a unui primitivism (în sensul curentului artistic purtând același nume) inocent și năvalnic.

S-a spus adesea că literatura poate câștiga la traducere. E adevărat, dar o poezie cum este aceasta pune acut 148

problema păstrării sensului și a ritmului, a fluenței, a imaginilor și figurilor de stil în traducere. Or, ce semnifică un asemenea amănunt? Nu altceva decât faptul că ne aflăm în fața unei creații complexe - atribut ce se extinde asupra întregii opere a poetei - având fațete multiple, care, pe rând, înveșmântate în haina altor limbi, când se estompează, când strălucesc mai tare. Vreau să spun, prin urmare, că o astfel de scriitură are avantajul - pe care traducătorii de profesie îl vor fi sesizat - de a se lăsa prinsă, fără a fi trădată în mesajul și în construcția ei, ca și în fina armătură intimă, în tiparul poetic pe care cititorul locuind în altă cultură îl poate accepta și înțelege. *„I sowed, basil one sacred Friday noon./ Like a peasant./1 watered it with my mouth./ Thinking of God and Love,/* As *if they were one!// Here it flowers! Here I am/ Basil in my breast! Like a peasant./ Wanted and willing.// Be the first to*

smell me, my God\ ” Cine va avea, oare, dificultăți să ajungă la mesajul ținând de mistica erotică a acestei poezii intitulate **Like A Peasant** (Ca o țărancă)?

Critica a acreditat ideea că lirica pe care o ilustrează Carolina Ilica este una „feminină". Să fie într-adevăr așa? Nu cumva se aplică un tipar mental format de o perspectivă masculină asupra creației? Mi se pare că ar fi just să considerăm poezia aceasta drept una a feminității. Unde sunt dulcegăriile, unde sunt clișeele sentimentale, unde sunt alunecările intimiste care fac specificul liricii așa- zicând feminine în poezia aceasta puternică, dezinhibată fără a sfida decența, sinceră și copleșitoare în fragmentele ei cele mai izbutite? Nicăieri, aș spune. O stare pe care poeta o clamează în poemele ei este aceea de refuz al rușinii. Ea dă expresie poetică pornirilor celor mai naturale,

149 sentimentelor celor mai frumoase - socotite așa dintot- deauna, chiar dacă din, când în când, concepția oficială, a statului și a autorităților ecleziastice, a căutat să le reprime -, într-o stare de „păgânism" pur și vital, care știe însă, intuitiv, că iubirea cea mai mare e legată de cea mai mare adorație a divinului, e influențată de atingerea zonelor spiritualului.

Intr-o poezie antologică, „Norii", avem aglutinată întreagă această relație între uman și celest, între pornirea de neoprit a cărnii, care își găsește calea către imaterial tocmai prin afirmarea substanțialității ei năvalnice, și ritmurile vizibile uneori, și totuși misterioase, ale Terrei și ale

Cosmosului: „...Nervoși sau calmi, înlănțuiți sau liberi./ Ireversibili./ Dar și reversibili:// Se varsă, ușuratici, unu- n altul/ Cu voluptate prind și scapă luna:/ cum se desfată, de întotdeauna,/ Bărbații cu femeia, femeia cu bărbatul."

Și numai acest ultim vers și e de ajuns pentru a gândi la o concepție ținând simultan de imaginar, de sacru, de abisurile psihanalizei, de fundamentele biologice ale organizării relațiilor umane.

Mai au toate acestea legătură cu poezia feminină? 0 poetă, o femeie care își cântă dragostea, care își dorește să iubească și să fie iubită se deosebește în vreun fel de un poet care topește în versuri aceleași doruri și pasiuni? Evident că, privind lucrurile din perspectivă artistică - dar cum altfel să le privim?! -, nu. Deosebirea de punct de vedere, tipic genului, nu interesează arta decât ca adaos de specificitate, de variație de stil și de retorică. Cum am spus mai înainte, literatura adevărată nu are de-a face cu determinațiile care vin dinspre gen ci numai cu talentul de a pune în operă universaliile ființei umane. Iată de ce,

150 a clasifica poezia Caroline! Ilica drept „feminină" ar constitui și o deplasare nepotrivită de accent și o eroare de perspectivă și, în ultimă instanță, o așezare a valorii acestei poezii sub nivelul ei intrinsec. Adică acela pe care o instalează înseși temele ei generoase - poeta scrie, de altfel, și o poezie religioasă altfel decât cea care se practică în mod curent, candoarea ei știutoare (aș vrea să fie bine înțeles acest oximoron

nicidecum gratuit) atingând cu precizie acea vibrație care asociază eroticul și sacrul într-o aceeași configurație ontică, cel mai bun exemplu con- stituindu-1, desigur, poeziile din volumul **Scara la cer** (1997) -, disponibilitatea de a lucra cu formele fixe, ca în volumul **Sonete imperfecte** (1999; de reflectat la sensurile estetice, stilistice, programatice pe care le implică utilizarea acestui epitet), performanță la care doar câțiva dintre poeții literaturii române de azi mai pot accede (Șerban Foarță, Mircea Cărtărescu, Octavian Soviany, recent dispărutul Vasile Preda) și, nu în ultimul rând, calitatea acestei poezii de a ajunge direct la sufletul celui care o citește sau o ascultă, indiferent câte niveluri de sens al îngemăna.

O preocupare majoră a scriitorilor români contemporani este aceea de a se face cunoscuți în alte literaturi. Mulți recurg la soluția tălmăcirii de către un traducător român, specializat într-o limbă străină, întotdeauna un idiom de foarte largă circulație. Carolina Ilica, ea însăși traducătoare experimentată, alege cu inteligență calea cea bună: traducători nativi, secondați uneori de către un traducător român. Mai mult decât atât, poezia ei se deschide și către alte literaturi decât cele socotite ca „mari". Dar aceasta este cea mai bună formulă prin care un scriitor

151 devine familiar cititorilor de pe alte meridiane Tocmai acești cititori sunt - să ne gândim bine! - și cei prin care se produce universalizarea marilor literaturi. Fără traducerea în aceste limbi de importanță regională sau locală nici nu s-ar mai vorbi de o recunoaștere reală (Nobelul pentru literatură nu înseamnă, în acest caz, nimic altceva

decât un eveniment monden) nici în privința scriitorilor din marile literaturi.

Șansa de a fi receptată vine, dincolo de această strategie editorială, din profunzimea operei. Situată în registre diferite ale imaginarului, pusă sub semnul celor patru elemente ale lui Empedocle - aerul, focul, apa, pământul -, câte unul dintre acestea prevalând, ca paradigmă simbolică, într-o anumită etapă a creației dar armonizându-se desăvârșit la nivelul întregului, dând glas acelor sentimente ce nu-i sunt străine nici unui om de pe lumea asta, lirica poemelor duble de dragoste are calitatea de a fi accesibilă indiferent de arie geografică sau cultură.

Carolina Ilica scrie o poezie pentru toate limbile pământului.

2004

LE LETTRE RAFFINE:
ILIE CONSTANTIN

Ilie Constantin era, în 1973, când s-a exilat în Franța, una dintre vedetele vieții noastre literare. Aparent, gestul de a renunța la o poziție confortabilă, la posibilitatea de a publica volum după volum, de a deține rubrici permanente în cele mai importante reviste nu avea nici un „antecedent", cum spune Al. Călinescu în prefața antologiei din opera poetică a autorului **Tinerilor noștri bunici,** prefață intitulată „Ilie Constantin, un destin poetic”. Este vorba de **La rădăcinile depărtării,** volum bilingv, ***Aux racines du tointain*** *{Poeme alese/ Poemes choisis, 1960-1998),* tipărită spre finele lui 1999 la Editura „Libra".

0 „Fișă bio-bibliografică" însoțind volumul încunoștiin- țează că autorul a debutat în colecția „Luceafărul", împreună cu Nichita Stănescu și Cezar Baltag. E o modalitate care se practică, aceea de a vorbi, prin reflex, despre valoarea cuiva, deși știm cu toții că, în principiu, lucrurile acestea nu au nici o relevanță, talentul nefiind ceva care să contamineze ca gripa. Afară numai dacă în momentul acela astrele nu vor fi avut vreun rol în configurarea unei hărți favorabile a cerului pentru toți cei care au debutat atunci. Privite așa, faptele se înscriu unui destin. Iar

răspunsul la chestiunea lipsei de antecedente nu în gesturi revoltate față de regimul comunist trebuie căutat ci în

153 ceea ce ar fi urzeala parcelor. De ce nu? Ilie Constantin era un scriitor cu adevărat important, textele sale probau o valoare sigură, solidă, o cultură și o înzestrare poetică particulare. Și cum o pronunțată predispoziție pentru zonele obscur-tainice ale experienței poetice se exprimă în majoritatea versurilor pe care le-a scris trebuie „citit" traseul vieții sale, care a făcut ca tânărul poet să treacă de la lumina reflectoarelor criticii și cititorilor la slujba într-un garaj subteran din Paris. Exercițiu de umilință pentru un mare orgolios (a se vedea poezia *„Le scribe accroupi"?* Probabil, dar și *rite de passage,* care conține, în fond, și o dimensiune a umilinței. Ieșirea nu e mai puțin semnificativă: doctorat la INALCO (ceea ce ar însemna Institutul Național de Limbi și Civilizații Orientale) și munca într-un minister a cărui titulatură, din anumite rațiuni, nu o transcriu aici, sunt cât se poate de elocvente pentru a confirma că glosarea aceasta pe care cititorul o va găsi ușor misticoidă ar putea avea temeiuri.

Trebuie să fac o mărturisire înainte de a trece, propriu- zis, la cronica acestei cărți. Mă aflu în situația de a constata că prefața lui Al. Călinescu este așa cum aș fi dorit să comentez și eu poezia lui Ilie Constantin în tribulațiile ei dintre spațiul limbii române și acela al limbii franceze. Chiar mult mai profund, și mai frumos, și mai elegant scrisă decât aș fi putut-o eu face. Ea instruiește despre relațiile poetului cu noua sa limbă și despre conexiunile dintre versiunile română și franceză ale poeziilor. Despre mecanismele de translație a

sensului și atmosferei poetice, despre echilibrul lor dinamic, despre compensațiile care au putut fi găsite pentru a reda echivalențe pertinente într-o tălmăcire sau alta. Până când

154 se poate observa instalarea definitivă a poetului în celălalt idiom. Inclusiv, cum se vede din titlu, chiar ideea de destin se află acolo.

Ce rămâne de făcut? De adăugat, cu măsura cuvenită și cu respectul celor scrise deja, câteva tușe.

Cei care, mai tineri, l-au putut urmări abia în ultimii ani, în care tentativele sale de a reveni în literatura țării de origine au fost destul de sistematice, exprimate prin cărți publicate, una chiar foarte consistentă, la Editura „Eminescu", în 1995, în colecția „Poeți români contemporani", ca și prin apariții în reviste, cu versuri dar și cu splendide eseuri cu privire la evoluția și sensul poeziei sau la posibilitatea de a identifica noi interpretări ale „Luceafărului” eminescian, și-au putut da seama că se află în fața unui creator format la o bună școală a poeticii, pactizând cu un modernism bine așezat în... matca ideilor clasice.

Poezia „Negutătorul de săbii", scrisă în 1967, se raliază stilului și orientării Cercului de la Sibiu, prin formula baladescă, prin cultivarea muzicalității, dar și prin motivele arhaizante și printr-o implicare drapată a poetului în poveste: „Demult, într-o cetate fără vreme,/ trăia un om ciudat, un neiubit/ pe care-1 pomeneau cumplit blesteme/ și bănuieli îl ocoleau cumplit." Negutătorul, pentru care timpul se oprește în loc, așa cum se oprește pentru Dorian Gray, iubește,

are copii care îmbătrânesc mai repede decât el - ce metaforă frumoasă, trimițând la creație invers de cum se face de obicei! -, devine urât de către ai săi pentru perpetua sa tinerețe și se refugiază în altă parte; „Atunci fugi în alt popor. O limbă/ necunoscută îi sună-n auz,/ și viața lui păru că se preschimbă/ cu noul grai silabisit

155 confuz." într-un fel ciudat poezia anticipează soarta autorului. Ca autoportretul lui Victor Brauner cu un ochi scurs și cu litera „D“ pictată fără nici o logică vizibilă.

Adesea, în versurile sale din perioada românească sunt sesizabile ecouri din poezia dinainte. Din Eminescu: „Portrete suprapuse peste vreme/ trăiesc egal în pânză..." („Trec lumi printre lumi”: renunț la a indica între paranteze modelele), „și lacrimi de pulbere curg/ din foștii noștri ochi pe fostele chipuri" („Uitare”), „Căderi lungi de neguri, nesfârșită/ întindere fără de raze" („La rădăcinile depărtării”), „Și mii de ani va alerga să te ajungă" („Trei avataruri”), din Blaga: „Marele Vag e în mine, cutreierându-mă/ cum umbra nemișcată ce-o arunc/ pe lac e străbătută de un pește" („Febră”) ori, din cei mai de aproape, Radu Stanca (dispariția sa în 1962 nu are legătură cu cele spuse aici): „Fiu al amurgului sunt...” („Coline cu demoni”), Nichita Stănescu: „Eram asurzitor de-atâta inimă..." („Rit de inițiere”) sau „Din infinit, poate de sus, o mână mă crea/ și mă greșea, sau mă-ntocmea în multe chipuri" („Din infinit, poate”). Nu asemănarea unor versuri este de remarcat - ar fi o greșeală fatală să ne gândim la epigonism - și nici muzicalitatea care o repetă pe cea a poeților

citați, ci atmosfera somptuoasă rezultată din aluvionarea în propria poezie a unor recurențe de mare respirație. Conștient sau nu, Ilie Constantin își mitizează în acest fel înaintașii sau contemporanii pe care îi prețuiește, făcând din literatură terenul de manifestare a unei matrice de stil și orientare poetică. Arătând, cu alte cuvinte, că literatura română este un continuum la care înțelege să participe. îndrăzneala de a nu voi să rupă cu orice preț cu ceea ce s-a scris înainte, în pofida curentului

156 dominant în ultimele două-trei decenii, reminiscență a epocii avangardiste dar poate și consecință a lui mai ’68, și de a-și asuma un drum în marea linie a acestei literaturi îi asigură un loc redutabil între poeții generației șaizeci și în câmpul literelor din ultima jumătate de secol.

Ilie Constantin este un scriitor a cărui operă abia de acum - după ce evenimentele din 1989 au anulat interdicția față de cărțile sale - începe să devină accesibilă și deschisă la interpretări. La o primă aproximare, este unul dintre poeți cei mai importanți legați de universului simbolurilor acvatice. Păstrând proporțiile, de la Bacovia încoace - George Astaloș și-a scris ***Aqua mater*** în franceză așa încât nu intră în discuție - nu s-a mai afirmat un scris de o așa puternică, obsesivă aproape, preocupare pentru acest univers. Cineva care ar avea nevoie să ilustreze teoria lui Gaston Bachelard cu privire la psihanaliza apei și la transfigurarea literară a complexelor legate de imaginarul acvatic ar găsi aici terenul ideal. Ilie Constantin are un senzualism subtil și rafinat al

referințelor la materia lichidă, un onirism plămădit pe liniile de forță ale adâncurilor secrete, acolo unde fluide magice schimbă granița dintre corporalitate și imaterialitate.

Lexicul, imaginile gravitează mai aproape sau mai departe de acest motiv care constituie poate definiția însăși a poeziei lui Hie Constantin. La care regăsim mitul narcisic într-o formă combinată cu altele, ale expansiunii și zămislirii: „Zeul cel singur umblă prin univers cu gura deschisă/ se fecundează lacom pe sine înghițindu-și sămânța de constelații" („Cosmogonie”). Două fugare remarci: nu numai mitul lui Narcis trimite la apă dar și folosirea sintagmei „sămânța de constelații" face apel tot

157 la materia lichidă; în al doilea rând, după Bachelard Narcis lângă fântână nu se dedă numai contemplării sinelui, imaginea lui concentrând-o pe aceea a întregii lumi.

Asemenea exemple sunt la tot pasul în opera în românește a lui Ilie Constantin. Să alegem încă o ipostază a falsului dublu, a iluziei întreținute cu ajutorul înșelătoarelor unde: „Trece sufletul dungat în două,/ abia ți- nându-se din creștet până-n tălpi./ Degeaba mai aștepți, e chiar aici/ locul de rupere și de despărțire/ unde nașterea e însemnată.// O dungă albastră întretaie/ orice mișcare, fără scăpare,/ ca zidul unei cetăți scufundate/ (întrezărit din cer) apele mării“ („Aici”).

Partea a doua a antologiei cuprinde poemele scrise în franceză, cu versiunea românească datorată, cu câteva excepții aparținând lui Miron

Kiropol, autorului. Despre acestea, consistente observații în prefața lui Al. Călinescu, pe care nu e cazul să le reiau. Ele probează așezarea poetului în intraductibilul limbii franceze. Ceea ce înseamnă că literatura din Hexagon, unde a vrut să intre în chip de *lettre barbare,* și-a mai adăugat un nume puternic.

Iar noi, o problemă în plus în lanțul scriitorilor cu două tipuri de operă, „aici" și „acolo".

2000

RESPIRAȚIA POEZIEI ȘI A ROMANULUI: ION LAZU

Șansa poemului în proză

Ar mai putea interesa astăzi pe cineva poemul în proză? Câți ani să se fi scurs de la antologia pe care Mihai Zamfir o dedica acestei specii în literatura noastră? Nici două decenii, dar mentalitatea contemporană pare a nu fi lăsat loc

acestui tip de a transpune sentimentele în cuvinte. Ritmurile lui subtile, dar nu imposibil de captat și de cuprins în formule, dacă se are în vedere metoda lui Pius Servien, evazionismul care-i este atât de propriu până aproape la a-i constitui definiția, delicatețea rostirii îl fac dacă nu impenetrabil în orice caz de ignorat de către toți cei măcinați de foamea de *pulp-fictions.* Poate doar generațiile ceva mai vechi, cu nostalgia miresmelor unor vremuri revolute, să mai guste deliciile acestui tip atât de particular de rostire poetică. Este de meditat dacă nu cumva, fără numele autorului, **Norii** lui Petru Creția, cu fabuloasa lor desfășurare de calme simfonii imagistice, nu ar fi trecut fără cea mai mică adiere prin bazarul literaturii române a anilor din urmă.

Ion Lazu știe, de bună seamă, că se expune unui risc major pentru un scriitor care îmbrățișează un gen, o temă sau un domeniu ce par multora desuete. Acela de a fi privit ca inactual. Și, ca urmare, neinteresant. Işi asumă cu seninătate lipsa impactului la public și, cu un curaj

159 care-i vine, desigur, numai din credința că poezia e mai presus de toate, poate chiar la critică. De alttel, practica poemului în proză ar putea fi privită și ca o expresie a unui înalt estetism, a rafinamentului extrem la care se dedau pătimașii de cuvânt. Trebuie spus însă că volumul **Cuvinte lângă zid** (Editura Vinea, 1999) se așează în continuarea unui important număr de cărți publicate de autor începând din 1970, între care două de povestiri, două de versuri și patru romane. Statistica aceasta seacă și incompletă nu vrea decât să fie un punct de sprijin în ideea că avem

de-a face cu un scriitor care și-a șlefuit îndelung uneltele, cu o impresionantă cultură poetică, cu intuiții sigure și gust neîndoielnic.

Dar sprijinul cel mai important este chiar această ultimă carte, care poartă subtitlul „Elegii". Ea se dovedește rodul unor experiențe sintetizate în formula poemului în proză, este efectul unui mod special de a intra în dialog cu natura și cu lucrurile și de a privi celelalte făpturi ale pământului, de a coborî în sine și, explicit chiar, al confruntării poetului cu actul scrisului, act îndeplinit ca un ritual de purificare dar și ca un exercițiu de cunoaștere în căutarea acelui „«ce» viu și neostoit" din „interiorul picăturii de cerneală".

Au, aceste fragmente ale lui Ion Lazu, un farmec tânjitor, al gândului care cuprinde lumea știind că e însuși trecător prin ea. „Drumul umblă din piatră în piatră până ajunge în cugetul tău numai drum; pădurea se mută din copac în copac, până se adună în jurul tău numai pădure - acolo să stai, între semnele de trecere și sălbăticie, cu nici o putere asupra lor și cu toată puterea asupră-ți; să poți trezi din obiceiul vieții, ca pe cineva dormind alături, tăcerea, ca pe o gloată de ochi clari, limpezi și orbi - sau 160
căderea ce se învârte prin tine ca o bucată de humă pe roată - sa poți trezi din obiceiul vieții, pentru un singur răspuns, sufletul, sau numai pornirile cele mai straniu țesute, aidoma poate cu semnele de trecere și sălbăticie...".

Profund și adevărat, cum numai cineva care a cugetat îndelung, care a fost atent la propria fire (în sensul vechi) și la ritmurile naturii poate scrie.

In fapt, scrisul are la Ion Lazu melodicitate blândă, este o litanie învăluind cu unduirea domoală a unei muzici simple, acaparante, care subjugă cu tânguirea ei. Se regăsește aici ceva din desfășurarea versului lui Saint-John Perse, dar fără sintagmele neașteptate ale francezului (vă amintiți? „spondeu al tăcerii, întins pe silabele sale lungi", „pe șoseaua de cornalină, o fată ca un rege al Lydiei") și fără expansiunile în ținuturi exotice ale acestuia. Aici avem un poet cuminte, un contemplativ fără leac, învins de dimensiunea propriei sensibilități: „Și iarăși toamna iți iese în cale. Tristețea crește uneori, indiferentă la sforțările noastre care ar vrea să o abată; cum crește umbra din fața ta (să se remarce această folosire a persoanei a doua, care introduce un timbru retoric aparte) cum curge ea și se lățește din tine și nu-ți rămâne decât să o privești halucinat, cu sufletul smuls..."

Este o șansă pentru poemul în proză și pentru cei care îi apreciază încă voluptățile existența unor poeți cum este Ion Lazu, care au ales să meargă împotriva curentului.

2000

Identitatea pierdută

în perioadele fericite, istoria pare să-și suspende cursul. Când ea revine, în viața oamenilor începe cortegiul

161 nefericirilor. A.șa încât uneori însăși această viață a personajelor anodine devine un virtual subiect de roman. Numai că nu mai există

convenția literarului; răsturnările de situații, dramele, accidentele tragice, absurdul unor întâmplări sunt toate adevărate și ele își subjugă „actorii" cu forță și cinism, eliberându-i abia când vârtejul puternic al evenimentelor ce deplasează armate, dislocă economii, pune în mișcare jocuri politice și energii explozive și-a consumat potențele. Comunități întregi sunt puse atunci la încercare în modul cel mai violent, indivizii își descoperă latențe nebănuite, existențele lor iau alt curs, dictat de istoria mare sau de cea a locului, dar la fel de bine ei înșiși fac, prin alegerile lor, prin hotărârile și faptele cu care găsesc de cuviință să răspundă provocărilor, cotituri de destin, schimbă pentru totdeauna evoluția proprie și a celor apropiați.

La începutul primăverii anului 1944, frontul de răsărit dăduse înapoi până la linia Nistrului. In aceste condiții, administrația românească și-a pus problema evacuării acelora care ar fi putut să ajungă să dea socoteală, în fața armatei sovietice și a comisarilor ei, de apartenența sau de cooperarea cu autoritatea care deținuse controlul în Basarabia după recucerirea acesteia de către trupele române. Se spera ca acești oameni să fie puși la adăpost prin trecerea sub tutela statului român în teritoriul nepus în discuție prin contestarea vreunui tratat de pace. Din clipa în care pornesc la drum, acești oameni devin refugiați. Din punctul de vedere al populației care îi primește, ei sunt venetici. în ecuația spațiului și în aceea a relațiilor sociale din zonele unde se vor stabili sunt priviți ca elemente dislocante, amenințătoare. Sunt străinii

 care tind să ia un loc la masa rezervată până atunci numai localnicilor, să beneficieze de porțiile și așa reduse ale acestora. Reacția cea mai naturală, primară am spune, este, din oricare perspectivă am privi lucrurile, una de respingere, adesea de ostilitate.

Refugiatul este o figură aproape emblematică a secolului al XX-lea, așadar un motiv literar mai mult decât fertil. Ion Lazu a știut acest lucru atunci când a trecut la scrierea romanului său **Veneticii** (Editura Vinea, București, 2002). Despre drama basarabenilor dezrădăcinați din cauza ocupării acestei provincii de către armatele lui Stalin nu s-a vorbit din motive evidente. Pe urmă, după 1989, a intervenit lipsa de interes pentru subiectul respectiv, lipsă de interes cu atât mai curioasă cu cât, cel puțin la nivel declamativ, chestiunea basarabeană părea că se pune pe rol mai pasionant decât oricând. Oricum ar sta lucrurile, Ion Lazu a fructificat literar un domeniu care până la el nu a mai fost călcat - cel puțin după știința mea. Prezența veneticilor constituie, în sine, un motiv conflictual, așa încât în asemenea lanțuri de evenimente se aflã suficiente premise romanești.

Romanul începe cu momentul în care familia lui Grigore Manu primește ordinul de evacuare în vechiul Regat. Mânu este un gospodar dintre cei mai de vază ai unui sat aflat chiar pe malul Nistrului, gestionar la cooperativă, căsătorit cu Vera, una dintre cele mai frumoase femei din partea locului, împreună cu care are trei copii încă mici. Ce să ia cu sine un om care pleacă poate pentru totdeauna din casa pe care a construit-o cu

trudă, pe care a înzestratro cu de toate, în care se află tot felul obiecte moștenire de familie? O dilemă în care s-au

163 aflat probabil toți cei care în acele zile și nopți tensionate ale lui martie 1944 a trebuit să-și părăsească rosturile. O alegere forțată, în fața căreia au fost puși toți refugiații acestei lumi, de când există războaie și urgii care i-au obligat să se strămute. Se simte dramatismul acestei încercări numai din descrierea minuțioasă a gesturilor celor doi tineri soți ca și ale prietenilor și rudelor. Unii pleacă, alții rămân. Ruptura se pune pentru fiecare în alt fel și are și o față care le e comună tuturor. Paginile de început stau sub apăsarea acestei febrilități, a spaimei mai mult sau mai puțin stângaci dominate, a gesturilor pline de grijă ale protagoniștilor.

„Mereu pleacă și vine, împăturește și pune la fundul lăzilor: cuverturi, cearșafuri, covoare. Este cu ochii pe pereți, să aleagă dintre scoarțe pe cele mai trainice, să scoată tablourile de familie, icoana. Adună câteva perini mari (...), le îndeasă și le ține un timp acolo, presate la maximum, apoi renunță, le înlocuiește cu altele mai mici. Trage sertarele la rând, scoate acte, fotografii, ilustrate, scrisori; aduce un primus, obiecte de bucătărie, învelește samovarul. Prea curând lăzile se dovedesc neîncăpătoare (...) Scoate ce a îndesat în lăzi, încearcă să strecoare înăuntru alte obiecte, mai mărunte: bocăncei, căciulite, broboade, ștergare. Dar cum să înghesui patru camere cât niște săli de dans în cele două lăzi, nu mai late decât niște sicrie?!" Travaliul disperat și panica Verei se transmit fără întârziere cititorului, care

este de-acum prins în mrejele povestirii trăind o stare de identificare cu personajele.

Ion Lazu recurge, cu un instinct sigur, la narațiunea de tip realist, cea mai potrivită să redea cu veridicitate o istorie petrecută într-un timp care chiar dacă poate nu e

164 așa de îndepărtat, numai șaizeci de ani, este văzut mai curând ca neguros tocmai pentru că întâmplările se desfășoară sub semnul războiului și în zarea unei lumi din care mai răzbate abia amintirea. Apoi, plecarea: „Căruța s-a hurducat pe podeț, acum se înclină pe o parte și se dirijează orbește pe jgheabul ulicioarei. Unul dintre băieți, aproape adormit după atâta așteptare, culcușit în fân, cu pătura trasă sub bărbie și legănat (...) Când roțile din față ajung în ulița mare, trupul căruței se frământă amenințător, negăsindu-și locul cuvenit, gata să se deșire, iar caii își pendulează capetele încoace și încolo, neștiind în ce parte s-o apuce." Decupate, aceste mici pasaje nu redau decât o nuanță palidă a suflului realist, de mare literatură, care este prezent pe mai toate paginile acestei cărți. Probabil și din cauza prezenței războiului - e drept, doar ca fundal -, poate și pentru că lumea satului e aceea asupra căreia se exercită talentul descriptiv și evocator și, nu în ultimul rând, pentru că e vorba de felul în care tăvălugul istoriei trece peste oameni, este aproape imposibil să nu fie asociate paginile cele mai realizate din **Veneticii** cu stilul puternic, copleșitor prin finețea și forța detaliului, din **Donul liniștit.**

Sunt memorabile pasajele integrării familiei basa- rabene în aspra, frusta societate rurală oltenească. Cu mână meșteră, scriitorul redă un tablou autentic al modului de viață în zona Slatinei

la jumătatea secolului trecut, portretizează fără patimă răutatea unor olteni, o descrie cu un ușor sentimentalism pe aceea, mai luminoasă, a altora, a celor care manifestă înțelegere și dau ajutor acestor străini. Un autor tezist ar fi făcut de aici un motiv de a glosa pe marginea frățietății, a neamului

165 românesc unit, a sângelui latin și așa mai departe. Ion Lazu nu are nimic de-a face cu astfel de clișee. El povestește onest, reconstituind veridic, după ce s-a documentat temeinic, cu minuție și cu o rară capacitate de a imagina în marginea realului, atmosfera și întâmplările prin care o familie cu copii mici trece în încercarea de a-și găsi alt rost, de a o lua de la capăt printre cei între care hazardul hotărîrii funcționarului care a semnat un ordin de evacuare a stabilit că trebuie să se așeze. Puțini scriitori români manifestă o așa de subtilă înțelegere a mentalității satului, o atât de bună memorie și o atât de eficientă capacitate reconstitutivă a vieții într-o gospodărie țărănească, într-o comunitate de tip rural aproape arhaică. Obiceiuri cotidiene, vorbe protocolare și vorbe de toată ziua, pățanii cu hoți de cai și cu șătrari apărând anual, birtul satului, școala, oamenii înstăriți și mentalitatea lor, oamenii săraci și felul lor de a se purta, dragostele între tineri, drumurile către oraș, dușmăniile care se transmit din generație în generație și așa mai departe.

Spun „o bună memorie" pentru că povestea familiei Mânu este chiar povestea familiei scriitorului. Ion Lazu a alcătuit un fel de saga plină de personaje, de fapte, de tablouri pornind de la relatările părinților săi, ale unchilor și mătușilor care au fost cu adevărat protagoniștii acestei

strămutări din ținuturile de la Nistru, evocate mereu cu nostalgie, idealizate chiar, așa cum se întâmplă întotdeauna când emigranții simt nevoia să se definească în raport cu noul lor mediu, pe care-1 percep, pe bună dreptate, ca ostil.

Partea întâi a cărții, tratată în cheie realistă, se intitulează „Ordinul de evacuare". Cea de-a doua, „Scribul

166 familiei", este scrisă în manieră modernistă. Avem, în acest fel, ficțiunea și ceea ce a constituit baza ficțiunii. De această dată personajele vin în scenă cu numele lor reale. 0 parte dintre întâmplările din prima parte sunt transcrise așa cum au fost ele relatate de către cei care le-au trăit, înainte de a deveni materie literară. Este, altfel spus, proto-romanul **Veneticilor** (cam în modul în care Mauro Bolognini a realizat filmul **Dama cu camelii),** dar la care se adaugă traiectoriile personajelor după momentul în care prima parte ia sfârșit, cu instalarea definitivă a cuplului Grigore-Vera, în Satul Vechi, Olt, și cu moartea celui mai mare dintre copii, în spital, fără medicamente, în condițiile în care în pivnița casei se găsea ascuns un pachet cu penicilină, primit de la un militar sovietic. In această a doua parte intră în scenă și autorul, cel care s-a însărcinat cu recuperarea memoriei clanului, cu strângerea laolaltă a acelor povești auzite în copilărie și repetate apoi toată viața, de la un timp provocate, pentru a regăsi identitatea pierdută, demnitatea de care ruperea de ținutul de baștină, unde erau oameni cu stare și respectați, i-a deposedat într-un fel.

Această parte secundă a cărții, de fapt, un al doilea roman, distinct cumva de primul, dar legat

prin nenumărate fire de acesta, comunicând și la nivelul personajelor, care aici devin ceea ce au fost în viața reală, și la nivelul întâmplărilor, povestite și reluate din unghiul mai multor participanți la ele, nu e mai puțin interesantă. I se poate reproșa însă autorului că dacă în „Ordinul de evacuare" se fac simțite unele derapaje pe panta sentimentalismului, ce distonează cu stilul realist al narațiunii (în fapt, doar cuvinte în surplus, din loc în loc, de genul „biata de ea“

167 sau tare era obosit" și altele asemenea, lesne de scos din text pentru a rămâne curat și viu, puternic și strălucitor), de data aceasta, în „Scribul familiei", sunt pagini întregi în care se dă frâu liber unui sentimentalism ce nu face întotdeauna casă bună cu sobrietatea și cu tehnica aproape impecabilă a textului general. Poate că o mai atentă cenzurare a textului ar fi eliminat aceste scăpări în folosul unei cărți ce are, altfel, condițiile pentru a fi socotită una dintre cele mai importante apărute în România în perioada de după 1989. Am în vedere chiar faptul că **Veneticii** și autorul său ar trebui să intre în atenția autorilor de manuale, atât pentru măiestria tehnică și pentru frumusețea stilului, cât și pentru această temă atât de sensibilă și de umană. Cum spuneam, drama veneticilor lui Ion Lazu nu este doar a refugiaților basarabeni ci a milioane și milioane de oameni care au trăit-o dureros în secolul care a trecut. Și, după cum aflăm zilnic din relatările presei, rămâne în continuare calvarul atâtor și atâtor locuitori ai planetei.

Se ridică întrebarea dacă nu cumva clivajul dintre stilurile celor două părți nu dăunează, dacă nu contrariază ideea unei ipotetice unități

narative. înclin să socotesc că nu, pentru motivul că, tehnic vorbind, diferența de stil desparte cele două domenii ale narativului. Mai mult decât atât, e mai potrivit - cu fragmentarismul lui, cu schimbările de punct de vedere, cu metatextualitatea care-i e proprie - pentru a transcrie contemporaneitatea. Rămâne însă ca la o nouă ediție autorul să reflecteze în ce măsură suprimarea unor pasaje de jurnal, acelea care dau o prea mare extensie vieții personale, nu prea bine îmbinate cu istoria generală a familiei, ar face ca narațiunea să

168 dobândească și mai mare consecvență cu sine și cu programul ce pare că și l-a asumat.

Nu voi încheia fără a sublinia un merit substanțial al tehnicii lui Ion Lazu. Este vorba de felul în care se servește de integrarea viselor în corpul narațiunii dar mai ales în viața personajelor. Povestirea viselor face parte inextricabilă din cultura românească tradițională. Țăranii, și mai ales femeile, țin mult cont de semnificațiile și de simbolistica viselor pe care le au. Acestea le servesc drept îndrumar sau avertisment cu privire la faptele zilnice, la șansele sau neșansele de a realiza ce și-au pus în gând, le transmit vești despre situația copiilor, părinților, rudelor despre care nu mai știu nimic, sunt o poartă de comunicare cu lumea de dincolo, cu cei dragi care s-au petrecut. Ion Lazu utilizează nu de puține ori visul, atât pentru a justifica acțiuni ale personajelor din prima parte a cărții, cât și pentru a reda din îndoielile și așteptările despre care e vorba în cea de-a doua. Numai Sadoveanu a mai

știut să lucreze atât de bine cu spațiul acesta al oniricului în limitele transcrierii notelor esențiale ale civilizației noastre tradiționale. La Ion Lazu însă nu mai e vorba de un pretext sau de un motiv literar ci de-a dreptul de o tehnică armonios, sistematic întrebuințată, iar când vorbesc despre tehnică nu vreau să știrbesc nimic din emoția și autenticitatea modului în care visele personajelor acestei cărți se integrează desfășurării narative.

Până la **Veneticii,** Ion Lazu era un reprezentant onorabil a generației ’70, așa cum sunt, de altfel, cam toți colegii săi de generație. Scriitori cu talent, cu bună stăpânire a tehnicilor prozei sau ale poeziei.

El este, între altele, autorul mai multor volume de proză, dintre care amintesc: **Ningea în ochii ei albaștri**

(schițe și povestiri, 1970), **Despre vii, numai bine** (roman, 1971), **Rămășagul** (roman, 1982), **Curtea interioară** (roman, 1983), **Capcana de piatră (O anchetă pe cont propriu)** (roman, 1987), ca și de poezie, dintre care citez; **Muzeul poetului** (1981), **Poemul de dimineață** (1996), **Poemul de lângă zid (1999).**

Prin acest roman complex, tradiționalist și modernist totodată, Ion Lazu se înfățișează ca un scriitor reprezentativ pentru întreaga literatură care se scrie de la război încoace.

2004

PETRE PANDREA ȘI MEANDRELE UNEI EPOCI

Oameni de lume

După câteva întâmpinări entuziaste, **Memoriile mandarinului valah** (Editura Albatros, 2000), cartea postumă a lui Petre Pandrea, constituită din alăturarea câtorva caiete scrise între 1954-1958, a căzut extrem de rapid în umbră. Ciudat, în contextul în care altor memorialiști li se acordă de ani de zile rânduri importante în cronici, editoriale, însemnări sau în alte referințe de prin revistele literare. Nu caut nici o explicație fenomenului; îl semnalez doar ca pe o temă de meditație. Pentru că este nedrept ca o astfel de carte să rămână în afara discuțiilor care valorizează creația noastră literară (Notă: la câtva timp după apariția acestor rânduri în „Luceafărul", Ion Simuț i-a consacrat, la rândul lui, un serial acestei cărți în „Adevărul literar și artistic”).

Dacă ar fi citite cu atenție, *sine ira et studio,* însemnările acestea (600 de pagini, format 17x24, în ediția de la Albatros) care ar fi trebuit, în intenția celui care le-a așternut pe hârtie, să fie doar bruionul pentru textul adevăratelor memorii, i-ar vindeca, probabil, pe aceia care scriu despre anii dintre războaie și de după 1945 de maniheismul care le minează textele și care le

dovedește îngustimea de spirit. Mi se pare sigur că nu s-ar mai minuna cum a fost posibil ca un intelectual de factura lui

Mihail Sebastian să-l admire pe un intelectual de factura lui Nae Ionescu. Numai opțiunile ideologice par ireconciliabile (să ne amintim frazele cu care deschide Cioran ***Precis de decomposition).***

Iată, după cum povestește Pandrea, suntem în 1940 și Lucrețiu Pătrășcanu, care îi era cumnat, se afla în lagăr, arestat „pe timpul guvernării lui Ralea ca ministru al muncii", la Miercurea Ciuc, mutat apoi la Brașov. Și, în septembrie, o dată cu venirea legionarilor la putere cu Ion Antonescu, militantul comunist ilegalist este eliberat, printr-un jurnal al Consiliului de Miniștri, la propunerea lui Alex. Ghyka și a lui Scarlat Calimachi. Ghyka, „Prințul verde", „legionar antisemit", era directorul general al Siguranței legionare și era văr cu Scarlat Calimachi, care, cum se știe, avea vederi comuniste, motiv pentru care i se spunea „Prințul roșu", și, de asemenea, prieten din liceu cu autorul, „prestigios mandarin", „jurnalist al Sărindarului iudaic, un blestemat democrat și cumnat cu comunistul roșu". Soacra „Prințului verde" era prietena mamei comunistului, iar ginerele avocat și jurnalist își trimite soacra la fostul coleg de la Mănăstirea Dealu cu o carte de vizită pe care scrisese în franțuzește: *„Cher ami, je vous envoie ma chere belle-mere, qui est l'amie de votre belle- mere et qui est - par-dessus le marche*

- votre compatriote de lossy...” O rezolvare într-o manieră situată între „lanțul slăbiciunilor" și genul de relații *„entre les gens du monde“,* cum singur constată. Adăugând: „Oamenii nu sunt de fier. Legionarul a cedat. A trecut peste «deosebiri» de concepții. Era om".

Și, mai departe, susținând netemeinicia acuzației ce i s-a adus lui Pătrășcanu, tocmai datorită acestei eliberări

172 care, fără cunoașterea firelor, a putut părea dubioasă, de a fi fost colaborator al Siguranței: „...este o minciună că Pătrășcanu a devenit agentul lui Ghyka. Nici nu i-ar fi trecut prin cap lui Ghyka să-i facă o asemenea propunere dezonorantă. între oamenii de lume bună /.../ nu se fac asemenea târguri rușinoase. Deși pe altă parte a baricadei, Pătrășcanu și Calimachi făceau parte din «lumea bună» în ochii prințului legionar. El era verde. Ei erau roșii. N- avea importanță. Făceau parte din clan prin sânge și reiatii."

Nu trebuie să se înțeleagă de aici că, prin poveștile sale, Petre Pandrea instalează el însuși un alt maniheism, însemnările sunt pline de relatări despre versatilitatea unor oameni din înalta societate, din care a cunoscut mulți și cu mulți a fost și prieten. Istorisind scena împăcării, prin ’33-’34, dintre I.G. Duca și Elena Lupescu (Duca declarase că nu va da niciodată mâna cu Carol al II-lea, pe care-1 făcuse „impostor regal"), împăcare aranjată de Martha Bibescu să se întâmple la palatul de la Mogoșoaia, reședința acesteia din urmă, dăruită, cum este cunoscut, de Valentin Bibescu, soțul ei, cel care mai apoi avea să-i înlocuiască smaraldele veritabile cu bucăți de

sticlă șlefuită, numai pentru a-și putea plăti datoriile la cărți, autorul **Portretelor și controverselor** descrie cu ironie salamalecurile viitorului ministru liberal față de Duduia și ignorarea, din timiditate (Carp îi poreclise „elevul" Duca), a amfitrioanei, care-i venise în întâmpinare. *„Quelle gaffe!“,* ar fi exclamat, vexată, prințesa, iar Petre Pendrea, care pornește cu povestea tot de la o eroare de acest fel al cărui protagonist fusese, comentează cu ton moralizator: „S-au schimbat timpurile. S-au schimbat oamenii. Gafele au rămas."

173

Pentru a comenta cum se cuvine acest aspect cuprins în memoriile „mandarinului valah” ar fi nevoie de cineva care să cunoască extrem de bine epoca și care să o fi abordat din mai multe surse. în plus, să nu aibă *parti*- pris-uri. Cum știu destul de puțin în această privință, mă voi mărgini să semnalez și nu să comentez afirmații pe care nu le pot controla. Cum sunt, spre pildă, cele referitoare la Herbert Silber, despre care autorul are o părere foarte proastă, ca și despre Hertha Schwammen, Elena Pătrășcanu, soția lui Lucrețiu Pătrășcanu, pe care o acuză de moravuri ușoare întemeindu-se pe mica delațiune a sătenilor din Osica, unde aceasta, în timp ce soțul ei se afla în pușcărie, făcea nudism pe domeniul unui anume Torosian, personaj pe care îl socotește plin de vicii, cel mai intolerabil fiind acela de amant al cumnatei sale. Pe Belu Silber îl disprețuia, deși nu-1 considera „unealtă a Siguranței", așa cum s-a speculat după procesul Aradi, din 1931, și îl învinuiește de a-1 fi târât pe

Lucrețiu Pătrășcanu în aventura politică de pe urma căreia urma să-și piardă viața din ordinul „tovarășilor" săi de drum și nu ezită să povestească întâmplări care îl descalifică pe acest personaj controversat pe care-1 acuză și de denunțul aceluia care-1 scăpase de pușcărie în 1931 (în alt loc apare ’32) și poate de la moarte, Nae Ionescu. Silber era văr cu Sebastian, care era elevul celebrului profesor de metafizică și redactorul preferat al acestuia de la „Cuvântul".

Petre Pandrea a avut ocazia să cunoască multă lume. Inventarul relațiilor sale ca și al persoanelor pe care le-a întâlnit în viață și despre care ar putea să spună ceva ar fi de-a dreptul fabulos. Este un Saint-Simon balcanic. Oameni de toate condițiile și de toate culorile spectrului

174 politic, artiști, scriitori. De la Gheorghi Dimitrov la Constanța Crăciun, de la Radu Gyr la cutare țăran de la Periș, unde avea un conac. Cu mulți a fost prieten, pe alții doar i-a stimat, pe unii, foarte puțini, i-a urât. Penița lui nu iartă niciodată. Dacă laudă pe cineva, mereu apare și contrapunctul. Aproape nimeni nu scapă. Nu portretizează fizic decât cu mare parcimonie, dar creionează din fapte personalități (în sens psihologic) care frapează prin prezența celor mai omenești trăsături și porniri. Povestind despre Petru Dumitriu, prozatorul în vogă al României de după război, amintește că Horia Lovinescu a scris o nuvelă care trimitea la menajul dintre autorul **Cronicii de familie** și Henriette-Yvonne Stahl, care era, după cum se știe, cu mult mai în vârstă decât acesta. Fiind prezentată la „Viața românească", unde era director tocmai Petru

Dumitriu, nuvela a fost publicată. Argumentația „gorjanului", cum îl numește Pandrea dintr-un sentiment de mândrie oltenească de care face mereu caz în aceste pagini, a fost următoarea: „Trebuie s-o public. Dacă o refuz pentru lipsă de talent, fiindcă nuvela este fără talent și inspirație, se va spune că n-o public din ranchiună". Așa încât, ni se lămurește mai departe, „lovitura de sabie a lui Horia Lovinescu a fost o lovitură în apă". Dacă îl admiră pentru eleganța acestui gest, nu înseamnă că-1 iartă pentru **Drum fără pulbere,** „betonat cu sângele deținuților politici". I-o spune la aniversarea de șaptezeci și cinci de ani a lui Sadoveanu și romancierul începe să-l dușmănească.

Deși pe Sadoveanu îl consideră lichea (datorită colaborării cu noul regim) și la un moment dat se exprimă (ca și în legătură cu alții) extrem de ireverențios despre

175 acesta, ba chiar cu o apăsată vulgaritate, îi găsește, totuși, scuze: „și-a apărat creația personală, după cum Ceahlăul își apără floricelele pe livezi și ienuperi. El e Ceahlău: își apără vegetația. A vegetat și a rodit în fiecare an, în fiecare zi.“ Ca și lui Tudor Arghezi, pe care îl admiră pentru spiritul lui de gospodar dar și pentru că, uns cu bani și cu onoruri de prin diferite locuri, pactizând cu ocupantul în primul război mondial, venit în contact cu o lume coruptă, și-a păstrat șinele, și-a sporit gospodăria, a rămas lângă Paraschiva lui și și-a văzut de copii.

încondeierile lui acide fac ravagii în dreapta și în stânga. Iosif Chișinevschi, Ana Pauker, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Gheorghe Apostol, Avram Bunaciu, Chivu Stoica, Gogu Rădulescu,

Costin Murgescu au parte de cele mai năprasnice invective. Alteori nuanțează. Cu un spirit dialectic admirabil. îi face lui Andrei Scrima un portret care i-ar lăsa muți de uimire pe adulatorii care i-au salutat revenirea în România și cartea apărută cu acel prilej acum cinci ani și care n-ar bănui cu nici un chip carierismul elevat și aventurist al celui care a scris **Timpul rugului aprins.** Apoi încheie: „Care-i enigma lui Andrei Scrima? Dogmatism și disperare metafizică? Vicii inavuabile? Platonism filosofic și fiziologic".

Dar diatribele cele mai sistematice îi sunt adresate lui Mihai Ralea, de care l-au „legat" o ură constantă și un dispreț profund. Nu e loc în care să vină vorba despre acesta și să nu i se inflameze penița. Pe el îl consideră „licheaua nr. 1 a României", el nu are parte de nici o tușă luminoasă, acestuia îi sunt rezervate cele mai subtil- insultătoare epitete. Ce-1 va fi determinat să se manifeste așa?

Chiar dacă încredințează hârtiei multe din ranchiune, chiar dacă se defulează cu voluptate și-și satisfac pofta de bârfă (memoriile cele mai interesante sunt scrise de oameni de lume), chiar dacă vor cu orice preț să lase posterității un adevăr care le aparține, probabil că trebuie să concedem că memorialiștii au și ei secretele lor.

Observațiile unui cetățean al lumii

La vremea când Montaigne își tipărea eseurile nici nu putea fi vorba de o literatură română. Așa se face că, lipsindu-ne epoca Renașterii, adăpostindu-ne în bordeie pe timpul când idealul lui *honnqte homme* se configura în scrierile moraliștilor francezi ce frecventau saloanele Parisului, sau, ca Fontenelle și Voltaire, *Le cafe Procope,* neavând habar despre „Omul luminilor", ne lipsește partea aceasta în istoria unei literaturi în care nici măcar opere care ar fi trebuit să o înrâurească, precum **Istoria ieroglifică** sau **Țiganiada,** nu se încadrează drumului normal, rămânând necunoscute multă vreme. Nimic nu se va mai putea face, după ce a început sincronizarea la cultura europeană, pentru a recupera dimensiunile pierdute ale unui curent de gândire care i-a dat pe La Bruyere, pe Montesquieu, pe Saint-Simon mai apoi.

Nu poate fi numit în istoria literaturii noastre nici un moralist. Nu știu în ce măsură **Divanul** lui Cantemir contează mai mult decât ca titlu de inventar. Avem opere în secolul trecut care cuprind și teze sau precepte moralizatoare, ca la Nicolae Filimon, de exemplu, ori la Bolintineanu, putem contabiliza mici „accidente", gen

Fiziologia provințialului, a lui Costache Negruzi. Anton l’ann a fost un moralist de tip folcloric, parimiile și fabulele sale fiind „de la lume adunate și iarăși la lume date", nu izvodite din reflecția

omului cu carte multă, latinească - pentru că moraliștii francezi sau chiar un Francis Bacon se trag de-a dreptul din Cato Cenzorul și din Cicero -, iar Cilibi Moise a fost un original care gândea tot în limitele unei înțelepciuni de tip popular, mai mult, el nefiind nici măcar știutor de carte. Cât despre fabuliștii noștri notorii, Gr. Alexandrescu, Alecu Donici, chiar Hasdeu, este limpede că ei nu sunt însoțiți și de cărți cum au fost **Les pensees sur la Comete,** a lui Pierre Bayle, **Cugetările** pascaliene sau **Les Oraisons fimebres,** de Bossuet.

Nenumăratele lucrări de memorialistică, jurnalele apărute în ultimul deceniu nu au adus vreo schimbare în acest domeniu al literaturii morale. Dacă au existat pagini de o frumoasă carură, îndreptate în direcția autodesăvâr- șirii, acestea au avut cu deosebire legătură cu redescoperirea preceptelor creștine. **Jurnalul fericirii,** de N. Steinhardt este o operă importantă a literaturii noastre, dar ea trasează o cale a inserției într-o ordine care are mai puțină legătură cu cea mireană cât cu aceea întru credința ortodoxă. Acum întrebarea care se pune este: Avem sau aveam cu adevărat nevoie de o asemenea operă?

Bineînțeles, iar aceasta nu pentru că ne-ar alimenta orgoliul de a ne înscrie în rândul literaturilor mari europene cu opuri de asemenea factură ci pentru că este vorba aici chiar de interesul pe care noi înșine ar trebui să-l manifestăm în privința modului în care s-ar constitui o reflecție morală de tip clasic pe teritoriul *Volksgeist-uhii* nostru.

Iar Petre Pandrea este un intelectual cu o splendidă formație clasică. Ca și moraliștii, care vorbeau în numele unei umanități întregi - când Montaigne se studia pe sine urmărea, de fapt, să cunoască omul - el are aceeași conștiință a faptului că dincolo de individualități, popoare, rase importantă este întreaga specie a celui care s-a înmulțit și stăpânește pământul. într-un mic bruion intitulat *Betrachtungen eines Weltburgers,* considerațiile unui cetățean al lumii, face următoarea profesiune de credință: „Mă simt oltean, european și cetățean al lumii. (Mi-am amintit cuvintele cu care și-a început profesorul Romul Munteanu discursul în cadrul unui seminar organizat la un festival internațional de poezie, unde se făcea caz de Europa într-un fel cam propagandistic, acum un an: „Doamnelor și domnilor, sunt un european din Călanul Mic“ - n.m., R.V.) Pot face traiectoria planetei fiindcă am stat 52 de ani înrădăcinat în solul natal, copac cu coama rotată, în sus, nuc amar, fără a mă claustra vreunei idei, de oriunde ar fi venit, numai pe temeiul că este o idee și o experiență «străină». Am repudiat și asimilat idei după criteriul afinităților elective. Xenofobia îmi este cu adevărat străină. Deși oltean get-beget, xenofilia este slăbiciunea mea“.

Pare ciudat să se exprime, puțin mai la vale, într-un mod care neagă virtuțile extensiei comunicațiilor: „Gutenberg, Edison și Marconi sunt cei trei criminali ai umanității moderne care ne-au pus zilnic în casă otrava enervantă a gazetei, telefonul supărător și radiofonia, mâncând

distanțele și intoxicându-ne cu știri. N-au fost de la faraoni și asiro-babiloniei mereu războaie? Cine le știa pe toate în afară de cancelariile împărătești și regești?

179

Azi ultimul cioban suspină și se cutremură din pricina războiului din Coreea, Vietnam, Egipt, a răzmeriței maghiare și a demonstrațiilor de la Poznan. Toți sunt cu ochii pe gazetă, cu urechile la radio sau telefon, așteptând catastrofa personală." Nu este respingerea modernității ci a tarelor ei. Pentru că Pandrea privește lumea printr- un ochi de umanist.

Nu a citit el, la îndemnul lui Nae Ionescu, directorul de studii de la Mănăstirea Dealu, **Provincialele** lui Pascal? Nu citește el Descartes, nu reia, în ’55, Plutarh și Machiavelli, ca să priceapă „mai exact epoca" în „detaliile ei infinitezimale"? Nu se consideră el „învățăcel mandarinal al lui Lao Tse" și „lector al lui Q. Horatius Flaccus, al alexandrinilor Catul și Tibul”?

Și-a însușit, prin Plutarh, spusa lui Pindar că „Legea trebuie să fie rege", iar Montesquieu își va fi dat și el obolul la formația viitorului avocat al tuturor cauzelor neobișnuite. înainte de 1945 îi apăra pe militanții comuniști, după, îi apăra pe cei care aveau necazuri cu noul regim, pe călugărițele de la Vladimirești sau punea vorbe bune pentru confrați izgoniți din barou pentru motive politice.

Cu toate că este mereu pornit împotriva Anei Pauker, a Herthei Pătrășcanu și a lui Belu Silber, pe care îi gratulează cu expresii dintre cele mai tari, nu este antisemit. Vorbește cu duioșie despre

prietenii săi evrei; numele lui Sandu Leiblich este cel mai adesea pomenit și cu o emoție pe care nu i-o sesizez și în legătură cu alții, Pandrea având, cum am spus, întotdeauna la îndemână și descrierea feței celeilalte a omului despre care povestește. Nu-1 interesează etnia, sângele (într-al său, de oltean

180 mândru, detectează rădăcini mongolice, din timpul invaziilor) ci spiritul democrat. Poate pentru asta îi păstrează o amintire frumoasă lui Gheorghi Dimitrov, cel care, se pare, și-a însușit proiectul despre care Pandrea, vechi prieten de studii berlineze, i-a vorbit la Periș, în timpul vizitei șefului comunist bulgar la noi, proiect unde era vorba despre „helvetizarea României". El crede , mai mult decât atât, că liderul de la Sofia ar fi putut să propună această idee la Moscova în privința patriei sale sau, poate, chiar în privința întregii Peninsule Balcanice aflate atunci sub dominație sovietică.

Nu-i pasă defel de ideile șovine. „Un valah puturos și șovin" - notează într-un loc la începutul unei disertații despre solidaritatea dintre oltenii cu care s-a întâlnit în pușcărie - „oftează: Israeliții ne conduc și țiganii ne păzesc în numele mirului și al zadrugei slave." La care, spune mai departe, „individualismul meu latin se sufocă în această experiență trinitară cu spoială socialistă... II dădăcesc pe îndelete. Antisemitismul este o prejudecată. Israeliții se găsesc și în comunism și în capitalism. Ei sunt de două milenii o castă comercială /.../ Nu e o chestie rasială ci o chestie de castă comercială." Sau, în altă parte: „Nu pot fi antisemit. Nu pot fi nedrept. Cel mai bun avocat

este și cel mai drept judecător."

Cât despre țigani, povestește, între altele, cu plăcere și cu lux de amănunte, botezul unui fin al său, țigan, la Periș și petrecerea care a urmat. Pentru prezența unor Hertha și Belu Silber în fruntea mișcării comuniste are o explicație care vine din fireasca psihologie individuală și nu din teoria raselor, pe care o disprețuiește cum îi disprețuiește, în numele idealurilor sale umaniste, de

„mandarin" antitotalitar (mandarinatul lui e o formulă de detașare de mizeriile ideologiilor), pe toți dictatorii și toate mișcările care au îmbrățișat-o.

Din acest punct de vedere, Pandrea este un predicator și un practicant al toleranței. In privința altor etnii (e aproape caducă întrebuințarea acestui cuvânt în lumina celor de mai înainte; realitatea e că el este azi foarte la modă, numai că mai mult stricând decât dregând, limba noastră are unul mai frumos și mai puțin inflamant, ba dimpotrivă, „neamuri", aș spune, dar, „în privința altor neamuri") el se socotește „aborigenul" cel avut, care e îngăduitor și dă voie și veneticului să se așeze lângă cuprinsurile lui. „Eu ridic paharul - zice - pentru menținerea moralei țărănești (ospitalitate, toleranță, rezervă, măsură, autolimitare, voioșie, ironie, cultul strămoșilor, pomană, bravură civico-militară), pentru triumful ei în lume ca un far luminos în bezna care ne înconjoară, ca un medicament și pentru orășeni,

aceste flori otrăvite ale asfaltului (o formulă metaforică de a vorbi despre alienarea pe care și Școala de la Frankfurt o condamna, n.m., R.V).“

Este vorba, aici, de elogiul moralei țărănești în general, de oriunde, și nu neapărat de al celei autohtone.

în descendența marilor moraliști

Am vorbit despre calitățile remarcabile de moralist ale lui Petre Pandrea. Este momentul să vedem prin ce se manifestă această propensiune a autorului, instruit la școala umanismului european („4 ani la Berlin, 6 luni la

Paris, 6 luni la Roma, 5 luni la Heidelberg, 4 luni la Miinchen, 4 săptămâni la Praga, 3 zile la Budapesta și un sfert de veac la București"), obișnuit să citeze în latinește, franțuzește și nemțește.

L-am asemănat cu Montaigne și cu La Bruyere. Dar poate fi comparat ți cu Baltasar Graciân ți cu oricare alt autor de scrieri morale. Probabil contactul cu țtiința dreptului, formația sa de jurist să-l fi ajutat să se apropie, cu propriile puteri, de reflecția asupra vieții sociale. Sau poate și faptul că, prin nașterea într-o familie înstărită de țărani din Oltenia și îmbrățișând o carieră mănoasă, avocatura, a avut (până când să fie prigonit de regimul de după ’45) o viață îndestulată. Istorisind vizita la un amic (nu ne dezvăluie numele), ajuns

înalt magistrat al țării, se referă la momentul în care acesta îi amintește de vremea studenției, „când *furam* (cu italice în text, n.m., R.V.) de la cantină, cu rândul, bucățile de pâine, fiindcă nu aveam bani să ne plătim cartela. O făcea - probabil - el. Eu aveam bursa luată prin examenul dat cu Anibal Teodorescu". Pe Anibal Teodorescu, maestrul său de barou, îl pomenește mereu cu admirație și cu nedisimulata mândrie de a-i fi fost emul.

Care sunt fundamentele filosofice ale moralei profesate de Pandrea? Un sistem *sui-generis,* cu rădăcini în mentalitatea arhaică în care a crescut, transgresată într-o „filosofie biologică", după cum o numește. „De ce-mi este frică să mă declar adept al filosofici materialiste? Fiindcă-i știu limitele. De ce nu pot adera la idealism? De ce nu ancorez în teologie? Fiindcă nu pot *intui* (cu italice în text, n.m.) și nu vreau să mă înșel nici pe mine nici pe alții. între idealismul de toate

183 categoriile și materialismul de toate nuanțele este un loc pentru o filosofie a biologiei pe care aș putea-o sistematiza, odată și odată, pentru limpezirea mea și a altora". în linii mari, **Discursul asupra biologiei,** pe care îl proiectează după modelul **Discursului asupra metodei,** „ar putea cuprinde: 1) Discurs asupra stadionului (contemporanii, susține, „își iau inspirațiile de pe stadion", n.m.); 2) Discurs asupra filmului (năuceala, pofta de aventură și visare); 3) Discurs asupra trupului, chivot sacru al duhului; 4) Discurs asupra mobilității (roată, căruță, tren, avion); 5) Discurs despre teoria sămânței (sic!); 6) Discurs despre doctrina strămoșilor; 7) Discurs despre

agnosticismul estetizant; 8) Discurs despre limitele patriei și cosmopolitism; 9) Discurs despre tehnocrație, mandarinat și proletariat; 10) Discurs despre confesiuni religioase; 11) Discurs despre helvetizare și depolitizare; 12) Discurs despre fiziocrația viitorului." *Nec plus ultra.* Fărâmiturile acestui sistem sunt risipite sub forma unor mai scurte ori mai lungi notații. Pentru lectorul atent, sistemul transpare însă în tot textul și are o anumită coerență. Chiar s-ar putea scrie anume despre aceasta. Las altora plăcerea.

Unele dintre notații sunt legate de tribulațiile unor „personaje" ale epocii, privite pin lentila acestei concepții. Altele sunt, ca să spun așa, morală pură. Fundamentul lor se află în scrutarea atentă a contemporanilor și în comportamentul șlefuit de veacuri al strămoșilor. Cutuma acestora spune că „porcăriile se fac, nu se discută" (e vorba, firește, de amor, iar aceasta era, pentru cine cunoaște, una dintre regulile nescrise ale aristocrației și marii burghezii române). Mama „era o păgână funciară. Nu se ducea la spovedanie. Ne trimetea pe noi, copiii,

184 pentru a împlini un ritual". Dar. „viața ei era fără tină, fără prihană în împlinirea datoriilor față de copii, de soț și gospodărie." Tatăl, în schimb, „era un mistic creștin plin de păcate, în special plin de păcatul carnalității, peste care trecea surâzător, seniorial, nonșalant, ca orice oltean veritabil." Aici începe să se întrevadă „biologismul": „Toată viața lui a avut ibovnice. Toți știau, nimeni nu vedea." Aceasta în virtutea tradițiilor poligamice, „care nu sunt stinse în Balcani /.../ după cum poliandria n-a dispărut din Occident. Ce este faimosul triunghi conjugal

francez, anglo-american (poate așa să fi fost America interbelică, cea extrem-puritană de azi, America legilor privind hărțuirea sexuală și a altor bizarerii pentru mentalitatea noastră europeană, are altă configurație, n.m.) și scandinav decât recunoașterea implicită a poliandriei?"

Petre Pandrea evoluează senin între general și particular, între cugetare și practică. „De ce oamenii nu pot trăi fără morală și fără metafizică?" Nu găsește răspunsul, îi scapă noțiuni elementare ale antropologiei filosofice, dar nu contează. Ceea ce spune este mult mai interesant decât teoriile unor savanți care au studiat toată viața comportamentul uman comparându-1 cu al celorlalte specii. „Laboratorul de energetică nuclearo-atomică este un lăcaș unde se cântă laude divinității ca și Biserica. Intre laboratorii și temple nu sunt discordii ci punți de comunicare, puncte de vedere felurite pentru un cult identic: descifrarea misterului cosmic. (Se poate ușor vedea o anticipare a ceea ce s-a numit „Gnoza de la Princeton".) Reîntors la lucruri elementare și simple - scrie mai departe - nu m-am jenat să mă duc astăzi la Poiana Țapului, sătuc de munte, auzind clopotele bisericii ortodoxe

str
ăb
un
e,
să
ap
rin
d o

lu
mâ
na
re
și
să
înd
epl
ine
sc
rit
ual
ul
înc
hin
ări
i și
săr
ută
rii
ico
an
elo
r,
în
po
fid
a
ico
no
cla
știl
or,
a
sci
enț
ioți

lor și a măgarilor cu urechi lungi polițiste (ne aflăm în anii '50, n. m.) aflați aici, numeroși, ca pret

u-
tin
de
ni.

Pline de savoare - mai puțin pentru gusturi feministe - sunt și considerațiile lui despre rostul bărbatului și al femeii, despre datoria conjugală, despre amor fizic și amor platonic, povestirile (discrete, totuși, Pandrea avut stofă adevărată de om de lume, deși n-a fost un salonard, preferând grădinile de vară, cu fleici, mititei și șprițuri, unde s-a simțit mereu bine cu prietenii) despre propriile aventuri și „performanțe", despre rolul actului sexual ca practică a sănătății familiei, a bărbatului și a femeii, nemulțumirile la adresa amorului „franțuzesc", lipsit de virilitate și, prin urmare, dezavuat prin prisma biologismului său.

Din loc în loc, afectează rânduri diverselor probleme, clasice, să zicem, de morală. Pe care o socotește, în ce-1 privește, extrem de simplă, centrată în jurul a două noțiuni: altruismul și egoismul. Aceasta e perspectiva din care analizează totul: axa bine-rău.

Să trecem în revistă câteva dintre considerații. Ordinea: „Ordinea începe cu supravegherea de sine și cu aranjarea lucrurilor în locuri fixe. Aș rezuma: fiecare lucru la locul lui. Premisa ordinii este memoria, plus tradiția." Iubire și stomac: „...dacă soața are nevoie de dragostea soțului, să aibă grijă de burta lui, cu mâncăruri fierbinți, iar dacă bărbatul are intenția să-și mențină vioaie gospodina n-o poate realiza decât făcându-și datoria conjugală cât mai des și cât mai

îndelungat, în îmbrățișări fierbinți." Punctualitatea: „Se spune că punctualitatea este virtutea

186 regilor și a stăpânitorilor. Am trăit sub patru dictaturi. Eroare. Punctualitatea este virtutea civilizațiilor și a democrațiilor. De altminteri, «civilizația» și «democrația» sunt sinonime." Prevederea: „Lipsa de prevedere este tipic citadină și dovada imbecilității și a tocirii instinctelor (indirect elogiu biologismului, n.m.), inclusiv a celui de conservație. Pe timp de viscol, bucureștenii nu au ce mânca a doua zi. /.../ Și ne mai mirăm că orășenii provoacă măceluri, denumite războaie, pentru glorie, fanfaronadă ideologică sau pentru acumulări de milioane în plus?". Nevoia de adorație: „Nevoia de adorație și de supunere o regăsesc pe trepte variate. Credinciosul adoră zeul, soldatul pe general, partizanul pe șef, robul pe tiran, femeia pe bărbat, bărbatul slăbănog papucul muierii, câinele pe stăpân, elevul pe profesorul favorit, ciracul pe maestru, croitoresele pe actorul de cinema al zilei, frizerii pe vedeta nostimă etc. Nevoia de analiză lucidă și critică se găsește rareori la oraș. Ați văzut țăran sau țărancă entuziasmați de gogoașa politică?"

Despre rolul pedagogic al muncii scrie rânduri de bun simț împotriva teoriilor și modelor care, pornind de la faptul că industriașii secolului trecut exploatau într-adevăr copiii, au degenerat către interdicția completă a muncii copiilor. „Munca nu este un ideal în sine, ci numai un factor pedagogic pentru căpătarea și dezvoltarea autonomiei personalității. Tineretul contimporan nu se mai bucură de acest privilegiu." Ești gata, cititor

captivat de ideile textului și simțind nevoia să intri în dialog cu acesta, să aduci argumente pentru a dovedi că nu e așa, când, vezi mai departe că e vorba de a discerne între înzestrare și lipsă de aptitudine pentru ceea ce presupune

187 timpul prelungit al învățământului modern. „S-a dezvoltat, firește, travaliul intelectual, dar acest travaliu dizolvă personalitățile fără vocație teoretică. Așa îmi explic faptul că masele citadine moderne sunt năimite, lesne influența- bile, cu tot soiul de ideologii insane." Cosmopolitismul îi inspiră și rânduri mai pedestre, dar perfect valabile: „încrucișările dintr-un bărbat și o femeie, când se fac pe bază de afinitate electivă, oricât ar fi de depărtați, ca seminție sau clasă, având repulsia și atracția ca unice criterii sau frâne, dau rezultate excelente. Baza cosmopolitismului este selecțiunea naturală, liberă de prejudecăți." Cam asta ar fi cheia evoluției frumoase și sănătoase a lumii. Dincolo de orice rasă și ideologie. Ceea ce, de fapt, s-a întâmplat de-a lungul mileniilor. Ar fi instructivă creionarea unei istorii a omenirii din perspectiva amestecurilor de rase și neamuri.

Dar cum se scrie istoria? „Istoricii moderni își proiectează miturile lor (naționaliste, socialiste, catolice, masonice) peste epoci dominate de biologie, de mentalitatea biologică și de eterna luptă a vieții vii." Ceea ce, măcar între unii istorici, se cam știe de o bucată de vreme.

Chiar dacă în multe dintre aceste aprecieri - prea rar am putea vorbi de aforisme la Petre Pandrea; el nu urmărește expresia frumoasă, paradoxală, butada în reflecțiile sale legate de morală (cu toate că în alte pagini se dovedește un

stilist remarcabil) ci doar scopul transmiterii exacte a ideii - se pot detecta amprente adânci ale mentalității populare în care a crescut, izbutește mereu fie să se ridice la nivelul de sofisticare pretins de subiecte pe care le interpretează din perspectiva culturii, fie să îmbrace moștenirea părintească într-o haină umanistă

188 acceptabilă. Ceea ce nu e greu, pentru că vorbește de cutume verificate și, într-un anume spațiu spiritual, cel al Carpaților, fertile.

Proiectul și opera

Când se apuca de redactat memoriile acestea despre care e de așteptat să se vorbească multă vreme de acum înainte, Petre Pandrea era conștient că se angaja într-o aventură a scrisului fără precedent pentru el. „Eu fac *abia acum* (cu italice în text, n.m., R.V.) o experiență mare literară. Nu am scris până acum decât cărți opuscule ocazionale, pledoarii, articole *ă these."* Către ce se îndreaptă? Către „un memorial vast, în care se oglindește un subconștient învolburat și o conștiință ulcerată, un ideolog descumpănit și dezabuzat."

Dacă despre subconștientul „colectiv" care stă la baza eticii lui Pandrea am discutat, el fiind acela al mentalității rurale, arhaice, („Aportul țărănimii la etica mondială contemporană poate deveni și trebuie să devină hotărâtor", sau „Țărănimea are o etică a normalității milenare") nu am abordat însă și problema opțiunilor ideologice comuniste din

tinerețe („In fond, Gorki a avut «emoții socialiste», cum le-am avut și eu.“) ale „mandarinului" de mai târziu și nici pe aceea a relațiilor sale cu personaje din lumea politicii dinainte și de după război. Importanța acestora pentru orice comentator sau simplu cititor al cărții este mai presus de orice dubiu, dar mi se pare că tocmai datorită atracției pe care ele ar putea-o exercita, fatal ar lăsa în umbră alte aspecte, nu mai puțin esențiale.

189

„Crugul mandarinului sau **Cronica mandarinului valah -** mai spune intr-un loc - sunt notații de «comedia- umană», de ironie și autoironie, memorialistică - nefinisată încă." Ar putea, afirmă în altă parte, să facă „o simfonie în cinci părți: 1) *Sub soarele melancoliei* (ed. Bucur Ciobanu); 2) *Turnul Alb (memorial penitenciar);* 3) *Calendarul singurătății;* 4) *Războiul tăhuilor din Valea cucilor: a) Maica Veronica de la Vladimirești; b) Episcopul Glicherie și pletoșii de la Slătioara."* Metoda de lucru literar este declarată a fi o combinație de scris zilnic, de dicteu suprarealist sau mai curând de forare în subconștient pentru a scotoci după „tot felul de drăcovenii, măscări, mâl și perlele scoicilor bolnave", de condensare a acestui „borhot" după reguli logice și gramaticale și, în fine, de șlefuire artistică. Ținta supremă ar fi fost o carte ce ar fi urmat să poarte titlul **Cavalerul Floare-de-Crin,** evident un *alter-ego* al autorului. I s-ar putea reproșa aici lui Petre Pandrea, dar și în multe însemnări, un mai mult sau mai puțin pronunțat narcisism. Dar care

memorialist scrie pentru a se autodenigra?! In plus, dacă numai jumătate dintre faptele bune făcute sunt adevărate și tot ar fi suficient pentru a fi scutit de ricanări.

în mai multe rânduri transpare o luciditate față de sine agrementată cu volute grațios autoironice, dar, deși ciupind coarda vanității, nu lipsite de adevăr: „Ce mi-a rămas? Să fiu un soi de Saint-Simon, un cardinal de Retz valah".

Ca memorialist este remarcabil, cum am mai amintit, în arta portretului. Pandrea este un stilist de rară finețe. Dar nu și de rară delicatețe. Penița de pamfletar, înmuiată poate în sângele său oltenesc, este imbatabilă. Adică 190

nemiloasă în realismul ei uneori („Carmen Sylva, ca orice nemțoaică sentimentala, credea în fidelitate, în floarea albastră de nu-mă-uita și în jertfa de sine", ori „Când frageda Elena Văcărescu ajunsese în 1927 o hoașcă la Paris, cu păr vopsit în roșu, cu cărnuri râncede și revărsate...") sau în hiperbolizări și invective alteori. Iată cum se exprimă despre comandantul forțelor aliate pe Frontul de Vest, ulterior președinte al Americii: „Generalul Eisenhower, acest Ionică Antonescu american, nu și-a pus cizmele pe masa verde, nu și le-a pus fiindcă nu l-a lăsat Sir Anthony Eden. S-a apucat să psalmodieze, ca un quaker, cuvântări luminate de pacifist naiv și bezmetic. A propus controlul armamentelor, fotografia fortărețelor reciproce. A propus ce nu trebuia dacă ar cunoaște psihologia de aici, din regiunea cortinei de fier: spionaj, contraspionaj, agentomanie." Constantin

Vișoianu: „...un păduche, în sensul parazitismului. E deștept foc, dar leneș și parazit. A fost păduchele Spânului (N. Titulescu - paranteză în text, n.m., R.V.). I-a murit spânul, a trecut păduche lat de pește, cel mai mare crap al Balcanului, numitul Barbu Știrbey, amantul Reginei Maria. I-a murit crapul? A trecut la piratul cu părul roșu (Edgar Auschnitt - paranteză în text, n.m.)“. Dr. Petru Groza: „...un urmaș de asasini latini, strămutat în Dacia, ca gâde al lui Decebal (noroc că s-a sinucis!), educat la Viena (de la gentry-ul maghiar a învățat să se îmbrace exagerat). Un provincial năimit în capitală. Șmecher. Vital, ca toți asasinii".

Să fi fost, oare, proiectul lui Pandrea de a scrie literatură, de tot nemăsurat? Se înfățișează în multe pagini ca un povestitor înnăscut. Dar arta povestirii poate ține de oralitate în principal; la grădinile de vară unde-și

191 petrecea adesea timpul cu prietenii se vor fi depănat destule istorii. Dar el nu istorisește pur și simplu, nu numai din înlănțuirea și insolitul faptelor rezultă tensiunea, ci și din stil. Pagini de o clocotitoare forță scrie despre Șarja de la Robănești și despre ceea ce a urmat. Eroii bătăliei au fost caporalul veteran de la 1877, Donici (strănepot al fabulistului, ne informează), și locotenentul Neculce (strănepot al cronicarului). Rănit, locotenentul se târăște în pădure, unde îl găsește Glodu, un țăran pornit să jefuiască morții de pe câmpul de luptă. In loc să-l ajute pe rănit, țăranul îi dă cu securea în cap și-l omoară. I-a luat portofelul. Apoi, voind și cizmele de cavalerist, care i s-au părut a avea pinteni din argint, a încercat să i le scoată. N-a reușit. Și ce-a făcut?

„Glodu i-a tăiat picioarele mai sus de cizme, sdrobindu-i rotulele cu securea. I-a despicat picioarele cum despici bucăți de lemne, cum despică măcelarul, cu barda, oasele de la vita înjunghiată. Ucigașul a luat cizmele elegante, cu rozete sclipitoare, aurii, și cu pinteni argintați, la subțioară, pe înserat, și le-a suit în pod, ca să le ascundă. încercase zadarnic să scoată oasele de la botfori. Le-a atârnat în pod, cu gura turetcelor în jos, socotind că va putrezi carnea, și cizmele or cădea singure jos, ca două mere coapte din pom." Pandrea oferă aici un câmp de analiză literară de strălucită aplicație. Ca și mai departe, în copleșitoarea scenă a găsirii lui Glodu în pădure de către soția lui, în plină iarnă, căzut mort peste trupul batjocorit și înghețat al locotenentului Neculce.

Nu mai puțin frapant este modul în care descrie vraja Bucureștiului: „Vraja își are sediul la periferia bucu- reșteană, în micul restaurant și în grădinile de vară încărcate cu parfumuri grele de tei, salcâmi, liliac și 192
trandafiri, cu mirosuri condimentate de mititei și cimbru..." Cât pe ce să crezi că participi la realizarea unei mostre de kitsch, dar teama ți se spulberă chiar de la cuvântul următor: „...în voluptatea animalică a femeilor fardate și luxos înveșmântate, chemând bărbați asudați, soți versați, îmbâcsiți de șprițuri, fleici în sânge, pentru care «amorul este singurul sport național», cum spunea Lordul Thomson în memorialul său despre Smaragdaland."

Merită întreaga atenție paginile despre detenția pe care a suportat-o Petre Pandrea la Aiud, detenție pe care nu o relatează nici în cheie

apocaliptică, nici în cheie autocompătimitoare, și nici chiar, ca N. Steinhardt, din perspectiva mărturisirii unei revelații. A fost o întâmplare a vieții, prin care a trecut. E momentul să fac din nou apel la ceea ce el numea „doctrina strămoșilor" și să semnalez încă o dată că avem ocazia să observăm transcripția literară a unei mentalități tipic românești. Din considerente de spațiu și din teama de a nu-1 plictisi prea tare pe cititorul care a avut bunăvoința să parcurgă aceste multe pagini dedicate **Memoriilor mandarinului valah** nu mă voi putea opri asupra acestei zone. Cum nu voi insista nici asupra laturii proceselor la care a pledat, mai ales acelea legate de mănăstirea Vladimirești. De astă dată din motivul că în materie de dogmatică și de istorie a bisericii ortodoxe priceperea mea este insuficientă. Părțile acestea dezvăluie și ele un stilist înzestrat, dar și un moralist de rară expresie în secolul care se încheie.

Petre Pandrea nu a ajuns să mai scrie proiectata sau proiectatele cărți a căror materie era hărăzită să fie cea din aceste caiete. Să fie o pierdere așa de mare? Sunt câteva opere în istoria literaturii (dar nu numai, să ne

193 gândim la **Sagrada Familia,** a lui Gaudî, la **Simfonia în Si minor** a lui Schubert, ca să dau doar două exemple de banală notorietate) care, deși neajunse la punctul final, nu se arată cu nimic mai prejos decât cele îndelung șlefuite. Impresionează mai puțin **Omul fără însușiri,** al lui Robert Musil decât **Ulise,** al lui Joyce? Se poate vorbi de o grandoare a anumitor proiecte eșuate.

Ar putea fi, păstrând proporțiile, și cazul acestor pagini ale lui Petre Pandrea. Așa cum se înfățișează, în proteismul lor genuin, **Memoriile mandarinului valah** conțin suficiente date pentru a intra în rândul cărților importante ale literaturii române.

2000

UN STÂLP AL BOEMEI:
TEODOR PÎCĂ

Boema a îngropat mai multi poeți decât a născut. Și la propriu și la figurat. Boemul este mai mult o fire poetică decât un poet. Puțini cei care au știut să folosească viața boemă pentru a-și alimenta energiile. Aceștia sunt tocmai cei care au avut abilitatea de a se rupe la timp de atmosfera de lene fascinantă și de cozerie inteligentă, scăpărând de metafore umezite de alcool, și de a se dedica trudei scrisului. Cei care s-au lăsat în voia naturii lor poetice și s-au afundat în boemă, nu au mai ieșit. Numele lor sunt legate mai ales de poveștile despre unul sau altul dintre cercurile de cheflii talentați, strălucitori și mai puțin de cărțile pe care lipsa de stăruință sau lipsa de rezistență (a bea nu e o ocupație pentru oricine, e nevoie și aici de înzestrare) au făcut să nu le mai dea. „Mormântul trist de sub terasă,/ Turnat în marmură și ghips,/ Ascunde un boem de rasă/ Și-o sete de Apocalips" sună unul dintre epitafurile pe care însuși Al. O. Teodoreanu și le-a dedicat. Această sete care a ucis poeți!...

Funcționează un mit al boemei care a făcut ca imaginea noastră despre viața aceasta de azi pe mâine să fie una în mod excesiv idilică. La baza creditării acestui mit stă, desigur, iluzia libertății,

libertate asociată cu toți acei care nu au un serviciu fix, cu salariu, cu program, cu

195 sarcini de îndeplinit, cu familii de întreținut, care-și pot îngădui să zăbovească la nesfârșit în restaurante de mâna a doua, amețindu-se cu băuturi ieftine, de cele mai multe ori pe socoteala vreunui generos sa a vreunui naiv. Traiul din expediente apare multora ca fiind un ideal pasionant, seducător. Puțini iau aminte că viața aceasta nu e decât una de mizerie. Falsa aură care înconjoară imaginea boemei i-a înșelat pe multi. Hermann Istvân avea dreptate când socotea - într-o lucrare despre kitsch care trebuie citită făcând abstracție de unele ridicole teorii de marxism vulgar aplicat la literatură - celebra carte a lui Henri Murger, **Scene din viața de boem,** drept un fals pernicios.

Ceea ce nu înseamnă că, scriind astfel despre boemă, autorul rândurilor de față o condamnă neapărat. Adevărul e că puțină destrăbălare elegantă și discretă nu strică unui scriitor în devenire. Așa cum inițierea junilor în amor de către femei coapte e privită cu aprobare de către Frobenius în acea bijuterie de inteligență și elocință care se cheamă **Paideuma.** Când trece să-și scrie opera însă, travaliul se cere luat în serios și atunci nu mai e vreme de huzureli nocturne și de libații. Pentru că orice proiect implică muncă imensă, disciplinată, și sacrificiu.

Prin deceniul al șaselea a existat o tripletă de poeți care făcuseră din traiul boem un mod de a fi. Teodor Pîcă, Tudor George și George Astaloș - ultimul era la vremea aceea, ciudate sunt căile Domnului!, ofițer în armată, izbutind cu o abilitate

aproape prestidigitatorică să îmbine viața diurnă riguroasă, de cazarmă, cu cea nocturnă, de client la „Gogoșarul" și la „Katanga" sau la „Turn" - se întâlneau să guste un pahar („Mai multe, poate. Unul, niciodată", se zice că ar fi rostit pe patul de moarte

Păstorel Teodoreanu) și să discute literatură. Se întreceau în sonete, cel mai bun fiind, evident, Ahoe (poerecla lui Tudor George), ei trei instituind o atmosferă de competiție în materie de vers clasic, o competiție ce avea să se dovedească fertilă pentru opera de mai târziu. Dacă ar fi să ne gândim la numeroasele sontele scrise de Tudor George, și, dintre acestea la splendida „Coroană de sonete" (a se vedea volumul apărut în BPT în 1985, **Turmele soarelui),** sau la sonetele funebre ale lui George Astaloș, am avea dimensiunea acelei jubilații ludice prin care se celebra poezia cu formă fixă în acest cerc de prieteni în care se discuta despre orice și se încingea adesea și câte un poker isprăvit abia în faptul dimineții.

Viața de atunci a grupului mi-a fost evocată de George Astaloș într-un interviu care a apărut în numărul pe octombrie 1986 al „Contrapunctului". Tot Astaloș este cel care le-a dedicat celor doi prieteni ai săi, la trecerea în neființă, câte un poem scris cu vers clasic, în buna tradiție în care ei se șlefuiseră în tinerețe. Cel în memoria lui Teodor Pîcă sună astfel; „Să mai rămânem timp de un pahar/ El nu-i plecat decât să facă-o tură/ Și va veni din barba lui de var/ Să ne mai dea curaj c-o-

njurătură// Și să golim o sticlă veți vedea/ In damful nopții noastre va apare/ Ca în legenda lui Djalil Mussa/ Djighit rebel stârnit de-adulmecare// Mai sus stacana nu vărsați un strop/ In miezul vinului ce sângerează/ Zăresc un Pîcă vajnic ca un plop/ Căci orișicâtuși de puțin contează" (poate fi citit la pagina 325 din volumul **Fie pâinea cât de rea, tot mai bună-i la Paris).** Musad Djalil este un poet de limbă rusă din care Pîcă a tradus la un moment dat un volum de poeme (diferența de grafie Moussa/Musad vine de la

197 faptul că Astaloș a devenit scriitor de limbă franceză între timp), iar „orișicâtuși de puțin, contează" era vorba lui Pîcă.

Dacă Astaloș și Tudor George au reușit să însumeze câte un raft de cărți, Pîcă n-a avut același noroc. Pe de-o parte, pentru că a fost obligat să-și asume boema timp de douăzeci de ani, ostracizat de regimul comunist (nu a fost un opozant ci un comunist care a avut de suferit pentru că și-a exprimat opiniile într-o adunare de partid), neavând o slujbă și nici unde locui, dormind pe unde apuca. Pe de alta, pentru că s-a stins relativ devreme, la numai cincizeci de ani (16 iunie 1978), în plus fiind și deosebit de dezinteresat de propria creație, poetul vânzând poezii cu bucata pentru câte cinci lei de-o vodcă. Acum, pentru că adevărul este că aceste poezii erau de cele mai multe ori duplicate și duplicate ale unor duplicate, se dovedește o dată mai mult cât de productivă este efectiv viața boemă.

Las la o parte legendele care au circulat despre el, pentru că era aproape un geniu în a crea sau în

a intra în situații hilare. într-un timp chiar se discuta „O știi pe-aia nouă cu Pîcă?“. Azi, aceste întâmplări mai sunt știute, în diferite variante, doar de câțiva dintre cei care l-au cunoscut, iar farmecul lor ține și de darul celui care le povestește dar mai ales de gradul în ere putem să ne reconstituim mental atmosfera anilor de stalinism, când farse nevinovate, privite cu mintea de-acum, au putut căpăta un aer subversiv. Pîcă era însă un scriitor talentat. Care scria cu iubire de cuvânt. O iubire cu gingășii și cu revolte cum numai un poet așa-numit minor poate să manifeste. Căci a fost un poet minor, ca și Topârceanu.

Aceasta nu anulează afirmația despre talent, chiar dimpotrivă, oricât ar părea de bizar. Registrul poeziilor lui e adesea unul domestic, al iubirii calde, al prieteniei de pahar, al visării în orizontul unui romantism pe care l-am putea considera desuet însă care poate găsi încă rezonanță în sufletele multora. Se pot detecta, sublimate superior, fără văicăreli, și amărăciunile pricinuite de foame și mizerie, de existența de marginal.

Cât farmec în aceste șaije de vers care cântă! Câtă autentică sensibilitate și drag de lume! Chiar și despre moarte Pîcă scrie cu înduioșătoare, calmă tandrețe. Memorabilă rămâne poezia „Scurtă despărțire", aproape folclo- rizată după săvârșirea din viață a poetului și, dacă nu ar fi fost apariția anul trecut a volumului cu același titlu **(Scurtă despărțire,** ediție integrală îngrijită de Gheorghe Astaloș și ilustrată cu desene de Florin

Pucă, Editura Tritonic, București, 2000), poate că mulți dintre cei care îi declamă versurile cu diferite ocazii nici nu i-ar fi știut autorul. „Vă las în valea acestei stinse plângeri -/ Orice sfârșit vestește-un început -,/ Mă duc eu primul - sunt mai priceput -/ Să pun din vreme șeile pe îngeri.//...// Zvântați cu zâmbet aripile plânse,/ V-aștept la grajdurile de smarald,/ Nu vă grăbiți, de-abia-i amiaz și cald/ Și eu v-aștept și chingile sunt strânse."

Ca mai toți poeții care au creat în marginea stilului clasic (George Topârceanu, despre care am amintit, mi se pare un exemplu elocvent), Teodor Pîcă nu-și poate reprima o doză de umor. Virat chiar și spre macabrul suprarealist: „Iubita mea, îți spun o întâmplare,/ Vei urmări, cred, versului meu trapul,/ Subtil îți povesti-voi felu-n care/ Mi-am consumat la două mese capul.// Mi-era o foame vânătă,

199 perfidă,/ Un mat înnebunise și cânta,/ Prin gratiile pieptului, lividă,/ Privea cu limba seacă, inima..." („Scrisoare de dragoste"). După cum nu se dă în lături de la acordurile îndrăznețe ale poeziei licențioase, unde substratul e, în pofida aparențelor, unul serios și grav, ca în „Rondelul marelui Totuși": „Totuși tânjesc în poala unei curve,/ Deși mă știu neprihănit ca neaua./ Flagelatorul și-a găsit nuiaua/ Ce-i face trupul, inima să turbe.// De ce m-afund în mlaștina cu turbe?/ De ce nu-mi port semeț în frunte steaua?/ Că doar mă știu neprihănit ca neaua.../ Totuși tânjesc în poala unei curve.// Ar trebui, cu biciul sau cureaua,/ Să-ți fac spinarea numai linii curbe,/ Că doar te știu c-ai regulat o urbe -/ Tot centrul

mulțumit - și mahalaua.// Totuși tânjesc în poala unei curve".

Ar fi eronat și mai ales injust să-l privim pe Pîcă drept un scriitor care cultivă arta pentru artă. In 1956, anul Revoluției din Ungaria, eveniment care a declanșat și în rândul tineretului din România o anumită însuflețire, înăbușită imediat cu un val de arestări, el scria poezia „Unde ne sunt bărbații?": „Unde-au pierit, unde ne sunt bărbații.../ Ce-au scris cu sânge visele cândva?/ Cui să-i închin, cu spada mea,/ Destinul tristei mele generații?"

Volumul grupează două cicluri de „Poezii", unul de „Sonete", unul cu „Inedite", precum și cele câteva „Fabule", dintre care cea intitulată „La ananghie", unde e vorba de situația artistului care se pune în slujba celor puternici, i- a adus destule necazuri, cu urmări care s-au întins pe mai mulți ani. Morala ei nu lasă loc de nici o interpretare: „Gândește-te, miroase-i bine blana,/ Când ai de zugrăvit un ticălos,/ Nu-ți pune-n slujba lui penelul, pana."

Teodor Pîcă a fost nu numai un poet ci și o conștiință a vremii în care a trăit, iar gestul lui George Astaloș de a-i

aduna într-un volum opera - boema în sine nu e productivă, cum spuneam - înseamnă mai mult decât o dovadă de loialitate, mai mult decât omagierea unui prieten dispărut. Este o restituire pentru istoria literaturi române alcătuită și din acești poeți care nu sunt Arghezi sau Blaga, dar care reprezintă însăși vitalitatea acestei literaturi.

2001

UN CIVIL AL SECOLULUI: NICOLAE PRELIPCEANU

în felul său, Nicolae Prelipceanu este o figură aparte a vieții noastre literare. Faptul că este născut în 1942 aproape că n-are nici o importanță - de altminteri doar indicațiile biografice de ici sau de colo te atenționează asupra acestui lucru omul intrând într-o relație specială cu vârsta sa biologică, mai exact părând a nu avea nimic de-a face cu ea. Egal cu sine, cel puțin de câțiva ani buni de când s-a întâmplat să-i fiu prezentat, el se înfățișează ca intrat într-un fel de stare „fără vârstă", conservând o floare a maturității și în înfățișare și în spirit. Un spirit cam mizantrop, dar adesea intersectat de dezlănțuiri de jovialitate și bonomie. Conviv de anduranță, povestitor remarcabil și subtil de tot soiul de întâmplări, mereu atent să nu se risipească nimic din tâlcul și din farmecul peripețiilor, una dintre cele două-trei mari enciclopedii de bancuri (de toate calibrele și de toate decoltările și învăluirile) pe care le cunosc, trece de multe ori brusc la o rezervă taciturnă, ca și cum s-ar teme ca, expunându-și prea mult sufletul, să nu devină vulnerabil (Laurențiu Ulici făcea chiar o interesantă remarcă legată de „pudoarea" pe care „a avut-o mereu față

de cele mai intime trăiri ale sale", socotind că aceasta „explică poate și faptul că Nicolae Prelipceanu n-a publicat, în nici una din cărțile lui, vreo

202 poezie de dragoste"). Atunci privește totul cu o anume indiferență, cu o intoarcere în sine specioasă desigur, pentru că poți constata mai târziu că a rămas deosebit de atent la ce e în jur; spre pildă, relatând în jurnalul la care lucrează despre un festival de poezie, poți constata că a reținut detalii și nume altfel semnificative dar pe care celorlalți le uitaseră aproape cu desăvârșire. Că nu este deloc insensibil la evenimentele vieții o probează și mărturia că la moartea lui Petru Groza a stat „un minut nemișcat în stradă". Un amestec inconfundabil de exigență dar și de toleranță, ambele bazate, după cât mi-am putut da seama, pe o bună capacitate de a pătrunde în dedesubturile lucrurilor, îl fac unul dintre oamenii a căror părere poate conta, fiindcă judecata sa este mai mult una la rece decât una umorală. De unde, probabil și apariția în diferite contexte care impun jurizări și aprecieri la nivelul breslei scriitoricești.

Cât din aceste trăsături - prea superficial schițate aici - se vădește în opera sa poetică numărând, între volumul **Turnul înclinat** (1966) și **Binemuritorul** (1996), o listă impresionantă de titluri?

Recenta apariție la Editura „Eminescu", în seria „Poeți români contemporani", a unei selecții din întreaga sa operă, cu o postfață de Eugen Negriei, cu un tabel biobibliografic și cu o prezentare a revistelor și volumelor unde apar principalele referințe critice, purtând titlul unei

poezii și al unui volum apărut în germană la „Dacia", în 1985, în traducerea lui Peter Motzan, **Ce-ai făcut în Noaptea Sfântului Bartolomeu,** ar putea confirma câteva. Una a și fost menționată în referința lui Laurențiu Ulici. Apoi, elementul ludic, foarte prezent la primele cărți.

Iată poezia „Balada ursului nostru din Spania” **(Antu -** 1968): „Ursul tău din Spania/ l-am adus cu sania/ și era așa de trist/ că-1 iubise chiar și Crist/ De atunci toți care- 1 știu/ se întrebă de-a fost viu/ ori ne-a înșelat pe noi/ ochi albastru de strigoi/ Vai sărmanul nostru urs/ ape-n Dunăre au curs/ numai el rămas pe mal/ făcea semne vertical/ și se lamenta plângea/ ca o pendulă-ntr-o stea..." Mi-e greu să știu dacă amintirea „Fabulei” lui Sașa Pană îmi este stârnită de un ecou al suprarealiștilor sau e tușa originală a poetului, în necunoștință de cauză, poate, la acea oră, cu tribulațiile suprarealiștilor. Mai sigură ar putea fi influența muzicală a simboliștilor; unele versuri par a fi bine guvernate de spiritul acestora, ca în prima strofă din poezia „Portocala de carton presat” **(Turnul înclinat):** „De ziua morților spre cimitir/ în restul zilelor spre casa ta/ așa-mi spunea ca în delir/ iubita care mă mințea".

Versurile de tinerețe conțin și destule neîmpliniri. „Cum suntem legați în lanțuri/ de o roată foarte mare/ învârtită sus de tot/ cum suntem legați de dânsa/ și cum praful se ridică/ luminând acest înot//(...)// Trecem înainte unii/ așteptarea fiind lungă/ ne încrucișăm și lanțuri/ taie-n umăr

doar o dungă" („Tiribomba", Antu). E de presupus că, dacă s-ar afla într-un juriu la un concurs de poezie, stihuri precum acestea nu ar avea nici o șansă să treacă de Nicolae Prelipceanu cel de azi. Cu onestitate însă, poate până la duritate față de sine, le-a selectat în această antologie care, asemenea celor din „Biblioteca pentru toți", tinde să dea un tablou cuprinzător a creației.

Trecerea dinspre ludic spre natura gravă a poeziei lui Nicolae Prelipceanu o fac poemele în care domină un estetism elaborat, uneori ermetic, vizibil mai ales în cărțile

204 publicate în anii ’70. „Murillo Mendez" **(întrebați fumul** - 1975) ilustrează cu prisosință această evoluție în orizontul unei poezii așa-zicând pure: „Singur este Murillo Mendez și se gândește la inchiziție/ în geamurile lui submarine bate valul/ în mintea lui liberă în stratosferă/ se desfășoară fantasme ușoare și grele/ după cum se apleacă pe o parte și pe alta/ casa lui submarină". La fel „Mefisto vals", sau „Insula Mauriciu", sau „Pasărea Phoenix" (toate trei din volumul **De neatins de neatins** - 1978). Aceasta din urmă, dincolo de complexitatea scripturală și de bogăția imagistică, pare a fi și un fel de *credo* existențial și poetic: „Când vrei să explici o pasăre Phoenix cu vorbe/ rămâi cu pumnul de cenușă/ iar pumnul de cenușă nu se poate opune pumnului de om/ trebuie să- ți fixezi drept scop al vieții/ să fii pasăre Phoenix/ iar după aceea să faci exerciții de ardere/ iar după aceea să faci exerciții de renaștere..."

Nu trebuie căutată definiția poeziei lui Nicolae Prelipceanu numai în această practică a versului eliberat de contingențe. Scriitorul își asumă într-

un mod parabolic, e drept, dar nu mai puțin curajos, timpul în care trăiește. „Federația mondială a oamenilor de zăpadă" **(De neatins de neatins)** poate fi citită și ca o aluzie la canoanele ideologice ale momentului, iar „Ce-ai făcut în Noaptea Sfântului Bartolomeu” *(ibid.)* nu este altceva decât un dialog cu sine purtat în lumina celei mai severe etici, metafora din titlu trimițând la ceea ce se întâmpla în regimul de dinainte de ‘89: „Știu vei răspunde că ai stat singur la tine în casă/ că ai gândit singur la tine în casă împotriva/ Nopții Sfântului Bartolomeu/(...)/ cine erai tu în Noaptea Sfântului Bartolomeu/ și de ce n-au intrat în casă la tine/

205 doar era atât de ușor/ erai cu creierul pe tava albă de hârtie/ și operai cu pana ta de gâscă...“

Ceea ce mi se pare fundamental însă pentru poezia lui Nicolae Prelipceanu este un sentiment aproape obsesiv al morții. Un titlu precum **Binemuritorul** arată o dată în plus că în creația poetului experiența ultimă este un motiv dominant (citind tabelul bio-bibliografic nu se poate să nu remarci că evenimentele istorice sunt marcate numai prin morți, a lui Stalin, Groza, Dej, Ceaușescu). Chiar de la primele volume. Versurile transcrise din „Balada ursului nostru..." continuă astfel: „Insă nimeni n-a venit/ să-l vadă când a murit/ să-i ridice monument/ numelui inexistent/ Doar l-au tânguit domol/ apele în rotocol..." Și în **13 iluzii** (1971), și în **Arheopterix** (1973), și în **Jurnal de noapte** (1980) poemele par, cele mai multe, un efect al sublimării neliniștii în fața gândului că totul nu curge și nu este decât întru

moarte. Nu numai tonul trist, reperabil în toate versurile reproduse până acum, dar orizontul semantic al vocabulelor trimite la spaima aceasta dominată prin scris, prin poezie. Toamnă (un cuvânt predilect al lui Nicolae Prelipceanu), noapte, singurătate, călău, moarte, putrezire, letal, victimă, sarcofag și multe altele configurează spectral un decor sumbru, însă fără a fi înspăimântător. Ca și cum o terapie secretă l-ar determina pe poet să se obișnuiască și să-și obișnuiască lectorul cu ideea sfârșitului. „Singur mă nasc și mor împreună cu voi", sună titlul unei poezii din volumul **Arma anatomică** (1985), iar **Degetul de gheață** (1984) poate foarte bine să fie acela care ne face semnul final.

Importantă este și dimensiunea ironică a poeziei lui Nicolae Prelipceanu. Poetul nu se „îndulcește" deloc în

206 tandrețe, luciditatea sa e tăioasă: „Nu te mai teme până la urmă războiul/ va fi câștigat se va inventa o nouă armă/ va fi experimentată întâi pe oameni/ și abia mai apoi pe câini sau cobai/ se va constata că oamenii mor în extaz/ și nu mai are rost suferința cobailor" („Arma anatomică”). Chiar titlul acesta constituie o atitudine într-o epocă în care - pentru cine își mai amintește - regimul politic de la noi (dar era și epoca unor mari demonstrații împotriva unor baze militare americane în Europa de Vest) organiza frecvent acțiuni propagandistice și marșuri de protest împotriva înarmării atomice. Revine, în anii ’80, ludicul din primele volume: „bicicleta secretă nu e decât o variantă/ nouă/ a avionului de sticlă" („Toamna doamna iarna Varna", **Fericit prin**

corespondență, 1982). Pentru ca, la sfârșitul acestei perioade, să se reinsereze dialogul cu realitatea: „Dă-te cu capul de pereții realității/ (îmi strigă)/ și ascultă sunetul stins/ care-ți răspunde// rămâi acolo nu te mișca/ în genunchi în biserica vastă/ roagă-te ție și dă-te cu capul/ de propria ta rugăciune" („Trecerea corbului", **Mașina de uitat,** 1990). Pentru ca în **Binemuritorul** sentimentul morții să se reinstaleze atotstăpânitor: „Adevărul gol-goluț ăsta e/ că tare aș mai vrea să mor/ într-o zi însorită de primăvară/(...)/ atunci să închid ochii definitiv/ ar fi ceva ca o imensă bucurie în tot corpul..." („însemnări de dincoace de mormânt”, parafrază, evident, la **Memoires d’Outre-Tombe,** de Chateaubriand; regret că nu am putut insista asupra modalităților în care cultura poetică excepțională a lui Nicolae Prelipceanu îi irigă textele). Poezia aceasta o evocă foarte puternic pe aceea, de atmosferă prevestitoare, din volumul **Un civil în secolul douăzeci** (1980), dedicată

207 lui Marius Robescu „Costumul de seară”: „îți mai spune ceva o atare-ntâmplare/ mi-a șoptit povestindu-mi sever/ omul negru din seara aceea/ cu inima prinsă-ntr-un ac la rever".

Creația lui Nicolae Prelipceanu se întinde pe ultimele patru decenii din literatura română, fiecare dintre acestea constituind și o emblemă generaționistă. Consecvent propriei vocații, a refuzat înregimentarea în școlile și curentele care au constituit uneori fracturi ale evoluției poeziei noastre. Și iată că în anul de grație 2000 opțiunea sa a dovedit că șaizecismul are încă resurse pentru a fi cel puțin interesant ca orizont stilistic și tematic.

2000

208

EPICUL VERSURILOR ȘI AL PROZEI: RADU SERGIU RUBA

Rostul poeziei

Un poet cu stil particular este Radu Sergiu Ruba. Greu, dacă nu imposibil de cuprins într-o formulă lapidară tipul de poezie pe care-1 practică, universul lui imaginar. Ruba are un evantai de posibilități de expresie și o inventivitate care lasă

bine în urmă o seamă de condeie mult mai avantajos plasate în ierarhii de către critică, deși nici lui nu i-au lipsit ocaziile în care a fost foarte bine întâmpinat și chiar premiat. Intrigă, poate, această dificultate de clasificare. Deconcertează și aparenta simplitate a scriiturii, care poartă însă cu sine încărcături imagistice surprinzătoare, nu rareori fastuoase, și o rețea complexă de sensuri, trăsătură mai puțin întâlnită la poeții de azi. Așadar, apropierea de poezia pe care o scrie, mai ales în cea mai recentă carte, **Grația Dizgrația** (Editura Vinea, 2002), trebuie să se facă din mai multe unghiuri.

Radu Sergiu Ruba este un lucid visător, un hedonist măsurat, un cunoscător al omului și un iubitor al lui. Dar și un moralist *sui-generis* - așa cum poate fi un poet căruia parcă i se potrivește perfect deviza lui Mircea Dinescu de acum vreo două decenii și jumătate: „Să-mi trag realitatea pe piept ca o cămașă" -, un critic al lumii fără busolă de la acest început de mileniu. Versurile din volumul amintit lasă tot timpul sentimentul că ne aflăm în fața unui

209 dezamăgit... optimist, pentru că poetul își biciuiește fratern contemporanii dar nu-i trimite să ispășească și nici nu le întoarce spatele. Pare mai curând un înțelept care tolerează pentru că înțelege, și iartă apoi, preferând să se bucure de latura luminoasă a vieții. Un titlu de poezie cum este „Florile binelui" (evident, ținta e și situarea în antiteză cu o carte celebră, **Florile răului)** denotă capacitatea de a păstra măsura dreaptă a judecării lumii dar și intenția de a trece către partea frumoasă, fermecătoare a ei, estompând ori

călcând de-a dreptul pe ce-i al răului: „Aceste corole care/ cât vezi cu ochii/ albastre și negre/ se uită și ele la tine/ sunt însuși binele.// Nu oricare și nu oricum/ ci binele de după dispariția răului".

Grația-Dizgrația, titlul volumului, se arată a fi mai mult decât un joc de cuvinte. Ceea ce, de altminteri, era de așteptat. Este strigătul unei conștiințe poetice către contemporani. Al celui ce vede și simte mai acut decât ei. Cu puterea sa clarvăzătoare, cu miraculosul și enigmaticul „al treilea ochi". Altfel, la ce bun poeții?, ne întrebăm. „La ce bun realitatea?" - zice el în poezia „La ce bun?": „întrebare pusă cu biciul/ ca să rămână săpată în carne/ și ca să te ferești să-i răspunzi/ pentru că nu ochiul inventează lumea/ ci cuvântul/ și nu numai ca să o facă să sune". Se citesc aici bucuriile pentru darurile primite și pentru frumusețea existenței dar și nefericirile pe care aceasta le incumbă sau amărăciunea pentru prețul plătit.

Cartea grupează două cicluri. Primul, „Escale", este o descriere a lumii așa cum o percepe poetul. Tandră și fantastă, odioasă și dulce, mirifică și incongruentă, alienantă și stenică. Cel de-al doilea, cu ultimele două părți scrise în registrul prozei (notez, în treacăt, faptul că

Radu Sergiu Ruba a fost răsplătit, în 1998, cu Premiul Poesis pentru proza poeților), este numit „Epistolar" și cuprinde un „Schimb feminin de scrisori între inițialele E și A“ (codare transparentă, nu și simplistă, „e“ și „a" dau „Ea“, iubita eternă, dubletul, dar și celălalt, și ideea de

schizoidie, și echivocul oricărei poziționări a conștiinței). Dacă în „Escale" poetul se așează ca o oglindă între cititorul său și lume, lume prin care trece ca o „corabie trează" (poezia cu acest titlul trimite din nou - nu e întâmplător la un absolvent de limbi străine, traducător din literatura franceză - la un model celebru), în „Epistolar" el însuși este ținta reflectării, pentru că în scrisorile celor două femei eroul este Radu Sergiu Ruba, ființă reală, în carne și oase, dar și obiect virtual, de-format și re-compus de imaginația și puterea de înțelegere ale celor două viziuni.

E vizibilă mereu o tendință de așezare împreună a contrariilor în poezia lui Ruba. Ceea ce el întâlnește în poemele din ciclul dintâi - la care e de remarcat cu totul deosebit un anumit gust pentru epicitate - este o suită de întâmplări halucinante dar și de momente când contactul cu realitatea e centrat pe rațional, pe evitarea vreunei deraieri. Rezultă tablouri cu zone încântătoare dar și cu zone tenebroase. Acestea din urmă, după cum am atras atenția mai sus, parcă având mai mult rolul de a pune în evidență frumosul. Ceea ce nu înseamnă că Ruba ar fi un autor tezist. Dimpotrivă, parcursă integral, cartea aceasta îl revelează ca pe un fin estet al urâtului, unul aristocratic (în sensul ideii de artă), care nu împinge lucrurile către zona dezgustului și a insuportabilului. Desigur, semn de echilibru și de subtilă cultură. Puse în tiparul unui limbaj de o impecabilă modernitate, care nu-și refuză plonjeurile

211 în cruditatea atât de comună în momentul de față, mult mai bine pusă la el în slujba mesajului.

Pentru că Ruba este un poet care are ceva de spus.

Cum spuneam, se observă un simț remarcabil al balansului dintre realitate și oniric. Această dublă „privire" se îmbogățește și cu sensul simbolicului. O dovedește pasajul acesta din poezia „O altă privire", unde abjecția și sacrul coabitează precum în cele mai bune momente ale ritualurilor care nu fac abstracție de corporalitate: „Idioata târgului/ cu mutra ei de batracian/ cu rochiile până-n pământ/ se oprește brusc în praful drumului/ picioarele i se desfac/ pe față nu i se vede asta/ dar despre ființa ei se poate spune/ că stă și se ușurează./ O dată locul părăsit/ cerul se grăbește să se oglindească în băltoaca aceea".

Nu de puține ori imaginile la care recurge Radu Sergiu Ruba au ceva din diafanitatea suprarealiștilor în care se strecoară, ca și la aceștia, un spirit al mizeriei, demoniac, tocmai pentru a fi purificat prin mărturisire și dezvăluire. In poezia „Ca-ntr-o oglindă", un cerșetor olog, abil ca un saltimbanc în a prinde monedele aruncate, scrie poezii cu creta pe asfaltul de lângă mesele unei terase-restaurant, iar cuvintele scrise stârnesc lacrimi; cele care nu au mai putut fi citite după dispariția ciudatului scriitor apar pe lama unui cuțit strâns în palmă de către personajul narator, un cuțit care e al trăirii, al asumării durerilor, în „Corabia trează" e o biserică unde prostituatele vin să se spovedească, iar preotul lămurește: „Corabie e și biserica noastră/ vin fetele de se așează la umbra ei/ urcă pe punte/ și o fac să plutească./ Nu-și dau seama de asta/ dar o pun în mișcare spovedindu-se/. Işi aprind o țigară

și mărturisesc totul/ nu sunt în stare să-mi ascundă nimic/

vor de multe ori să-mi arate cum fac/ și plâng când mă prefac a nu crede că nu ele/ ci frumusețea lor preacurvește/ înnebunește din senin/ și nu mai pot s-o țină în brațe..."

„Epistolarul" e ca un fel de „dare de seamă despre orbi” (fac trimitere la cunoscutul capitol din romanul lui Sâbato **Despre eroi și morminte).** Ruba intră aici în scenă ca personaj. Unul bizar, excentric, dar care are o misiune de îndeplinit: asigurarea accesului nevăzătorilor la marile cărți. Limbajul Braille e abandonat în favoarea benzilor înregistrate cu voci feminine asigurând lectura lui **Don Quijote,** a **Odiseei,** a lui **Don Juan, Faust** sau **Alice în Țara Minimilor.** „Insul - îl descrie epistoliera botezată A. - mi se pare că nu e chiar tâmpit./ De cum am ajuns/ mi-a arătat cărți care se rotesc./ Am sesizat intenția de seducție/ dar într-adevăr/ nu se vedeau însă se auzeau/ trecând prin fața mea/ Maestrul și Margareta, cu buchetul ei de flori galbene...”

Relația cu orbii, prin intermediul vocii care citește povești, este una stranie, ținând de fantastic și de irațional, ambele în registrul lor pozitiv. Cel puțin așa o vede epistoliera numită E.: „Poate degetele pipăind prin aer după tine/ poate numai timpanele/ umplându-se de armonii/ și sărind de la o muzică celestă la alta/ cum și ochii noștri cad din paradisuri nebănuite/ nemaiavând timp să urce la loc/ înainte ca dimineața să ne lovească peste față." Și tot ea îl descrie astfel pe

Ruba: ....foarte real și aproape furibund la ultima noastră întâlnire, a răsturnat peste mine o benă de citate din care poate că el e mai ușor descifrabil decât din ceea ce face. La început eram gata sa pariez că insul o luase razna, dar de la o vreme m-am apucat să notez cu speranța câ-n aiurelile lui s-o fi ascunzând vreun rost."

Rostul ar fi - aș spune - că volumul acesta simplu și copleșitor, inteligent și adânc, halucinant și rezonabil, străbătut de un duh al epicității, se înfățișează ca amprenta unui poet de excepție asupra unei lumi.

Actualitatea timpului trecut

Nu sunt multe cărțile apărute în ultimii cincisprezece ani care să abordeze evenimentul care a marcat profund generația aflată astăzi în plină afirmare în România,. Mă refer, desigur, la ceea ce s-a numit, mai mult sau mai puțin justificat din punct de vedere al politologici și al științei istorice, Revoluția din decembrie. Acele momente dramatice care au schimbat cursul evoluției noastre ca stat, ca societate și ca indivizi chiar dacă au lăsat urme de neșters în oameni nu au lăsat și în literatură. Din acest motiv mi se pare că romanul lui Radu Sergiu Ruba, **Demonul confesiunii** (Redacția Publicațiilor pentru Străinătate, 2004) constituie o breșă în zidul de tăcere literară care a înconjurat de atunci evenimentele cu pricina, cu tragismul și cu încărcătura lor de revoltă, de furie, de speranțe, de

spaimă, de eroism și de lașitate, de exaltare, de oportunism și de glorie. Poate că literatura a fost, de fapt, descurajată de tonul literaturizant al discuțiilor care s-au purtat pentru explicarea faptelor de atunci. Scenariile în termenii cărora s-a încercat mai mereu să fie abordate acele situații mișcătoare, rapid schimbătoare, într-un ritm care parcă a dilatat timpul ca într-un *Big bang* din care au izvorât noi galaxii sunt, la urma- urmei, literatură curată.

Poezia lui Ruba manifesta o tendință către epic, fiind bine servită de un simț perfect al captării elementului 214

semnificativ, al înlănțuirii cadrelor, al configurării unei fabule. Dar de aici și până la roman e cale lungă și nu o dată poeții care cedează chemării prozei cad în păcatul lirismului. **Demonul confesiunii** este însă povestea construită de un romancier care mânuiește cu siguranță tehnicile prozei, un roman cu iz jurnalier, cu infuzii de epistolar, dar respectând bine legile suspansului și nevoia de imprevizibil a epicului. Cartea se alcătuiește prin intercalarea confesiunilor celor doi eroi principali, Filip Criste și Eliza Mura, care se întâlnesc în zilele și nopțile Revoluției, pe asfaltul mușcat de gloanțe al Bucureștiului, și trăiesc dragostea la care îi îndeamnă vârsta, întâmplările comune (Eliza e convinsă că Filip i-a salvat viața într-o noapte, dar Filip spune mereu că nu el a jucat rolul cel mai important în scena acelei salvări), faptul că s-au trezit amândoi către libertate într-un fel care îi face pe amândoi apți să

și-o asume. Din nefericire, lumea în care cei doi se „rătăcesc" nu prea are legătură cu idealul din mințile lor, cu sloganurile de pe baricadele Revoluției, cu ceea ce ar însemna moralitate, bună-credință, altruism.

Romanul descrie întâmplări de dinainte și întâmplări de după schimbarea regimului. Oamenii sunt aceiași, pasiunile și meschinăriile lor dictează în continuare gesturi mărunte ca și hotărâri cu implicații la nivel social mare. Radu Sergiu Ruba e necruțător în desenul pe care-1 face lumii noi. De la ororile de pe timpul mineriadelor (scenele din roman sunt cutremurătoare și, pentru oricine a văzut, a trăit, a simțit pe străzile Bucureștiului acea dezlănțuire oarbă, ele au autenticitatea care ține nu numai de descriere și redarea atmosferei, dar relevă cu dramatism tocmai ticăloșia și abrutizarea oamenilor prinși într-un vârtej de întâmplări care le pune în cauză ființa fizică și morală) la

215 reînvierea din propria cenușă a foștilor activiști de partid și a orchestratorilor din serviciile secrete, de la noii oportuniști la ipocrizia funcționarilor internaționali cartea aceasta pune - fără să urmărească vreo teză, de altfel, pentru că și-ar încălca statutul de literatură - un diagnostic dur societății în care trăim.

Scriitura lui Radu Sergiu Ruba are nerv și este, din fericire, neatinsă de excesele calofile ale colegilor săi de generație, La el, tehnica nu e un scop în sine, o modalitate de a proba virtuozități care, de fapt, sunt goale de conținut estetic, așa cum se întâmplă adesea în romanul românesc contemporan. Ceea ce primează este povestea, și

fiecare personaj al cărții are una, ea slujind configurării structurii generale, cea care dă substanță romanului. In plus, autorul este unul care cunoaște viața, știe să aducă în textura cărții situații care au carura faptului real și, ce mi se pare iarăși important, știe să construiască personaje. Nu e vorba numai de Filip și de Eliza, un bărbat și o femeie ai anilor nouăzeci-nouăzeci și unu în destinul și în psihologia cărora mulți se vor recunoaște, fără îndoială, dar personajele cu roluri episodice sunt de-a dreptul memorabile. Mitomanul profesor Bulbore, cel care își fabrică un trecut fantezist pentru a corespunde noilor „cerințe", Amalia, prostituata care trăiește ca un animal inteligent, folosindu-și cum poate zestrea nativă, ca monedă de schimb, ca mijloc de supraviețuire, ca atribut al generozității Qa un moment dat se oferă - Filip Criste crede, în orice caz, că ea este personajul care nu-și dezvăluie identitatea - să se culce cu nevăzători), ca Toma Mare, activistul în domeniul persoanelor cu handicap, după ce a fost activist al partidului comunist, doamna Iustina, secretara de la orfelinat, o viperă absolută, Roxana Moruzi,

216 o actriță la a doua tinerețe, sigură pe sine, adaptându-se din mers și reușind în tot ce face ca sa-i meargă bine și să se afirme în noua societate, Andrei Cuc, orbul chemat să bată la mașină sub masă, pe întuneric, un ziar întreg în timpul Revoluției și care se dovedește plin de alte talente și un seducător infatigabil și încă alții.

Personajele de-o clipă nu sunt mai puțin pregnante. O jurnalistă imbecilă și agresivă care se bagă în vorbă la o conferință de presă, o

îngrijitoare de la o casă de copii de undeva, din Dobrogea, care are vise premonitorii și viziuni, Nancy Parker, funcționara englezoaică de la organizația „Mayrose", unde lucrează și Eliza, dezgustătoare prin mediocritatea ei politicoasă și ipocrită, Winston Bluedale, nevăzutul conducător al lui „Mayrose", care își dirijează organizația uzând de toate tertipurile corectitudinii politice și ale prefăcătoriei tipice înalților funcționari internaționali. In privința creionării din câteva linii a unor astfel de personaje, Radu Sergiu Ruba se vădește un adevărat artist, această calitate particularizându-1 între prozatorii români contemporani. Iar spiritul său de exactitate fulgurantă este dublat de o ironie subțire, de un umor bine condus care dau paginilor savoare și inteligență.

Umorul este colosal și de bună inspirație, frizând suprarealismul, în scena simpozionului internațional unde se dezbate valabilitatea integraționismului sau a incluzio- nismului instituțional în ceea ce privește persoanele cu handicap. Discuțiile stupide și inutile pe această temă, psihologiile celor care se confruntă în susținerea respectivelor puncte de vedere constituie, sub condeiul lui Ruba, caricaturi prin ele însele.

Nu se poate trece peste una dintre cel mai bine realizate dimensiuni ale romanului: erotismul. Aluzive sau directe,

217 în cheie care tușează vulgaritatea intenționată sau inefabilul și misterul, redate cu înfiorare sau cu umor, scenele acestea îl „denunță" pe autor ca pe unul dintre cei mai înzestrați scriitori români actuali la capitolul erotism, oferind, nu chiar în

treacăt fie spus, adevărate pasaje de virtuozitate stilistică, reconfortante pentru cei oripilați de scabrosul găunos, neliterar, al textelor generației două- miiste sau ale celor din alte generații care s-au lăsat atrași de posibilitatea aceasta de a-și câștiga publicul. Este de reținut, între altele, relația sinuoasă și ambiguă dintre Eliza și Amalia, în celula din pușcărie, unde lesbianismul ca posibilitate de evaziune sau ca mod de a trăi sexualitatea este sugerat cu mijloace probând buna cunoaștere a sufletului feminin și a oscilațiilor acestuia. La fel, mi se pare extrem de bine realizată scena ratării unui epilog amoros cu care ar fi putut să se încheie o întâlnire dintre Filip și Ruxandra Moruzi.

I se poate reproșa, după opinia mea, un singur lucru lui Radu Sergiu Ruba. Faptul că alunecă în fantastic, ceea ce nu se acordă cu turnura de roman realist a **Demonului confesiunii.** De aici, și un final nejustificat: Eliza moare după un scenariu care ar fi stat mai bine unei nuvele de Mircea Eliade și nu acestui roman puternic acroșat la realitate, cu întâmplări care sar din pagini pentru a ne reaminti, din perspectiva timpului prezent, un trecut care nu ne dă pace.

Din toate punctele de vedere, romanul lui Radu Sergiu Ruba mi se pare unul dintre cele mai puternice ale ultimilor ani. Cu atât mai mult cu cât în substanța lui este vorba chiar de acești ani.

2005

GHEORGHE SCHWARTZ:
MAGISTER LUDI

S-a spus că umorul este o modalitate de exprimare paradoxală, care distruge o legătură naturală și previzibilă între lucrurile despre care este vorba și maniera de a fi spuse. Până la urmă ajungem, într-un fel, tot la o mecanică aplicată asupra a ceea ce este viu.

Ca mod de a fi al lumii și, simultan, ca modalitate filosofică sau estetică de interpretare și imitare a ei, absurdul poate adopta și accente care țin de umor, de comic, de grotesc. Atât la nivelul situațiilor, cât și la acela al personajelor sau al limbajului atunci când avem în vedere cu deosebire o operă literară.

La această oră avem, ca să spun așa, o bună pregătire pentru a recepta umorul absurd. Nu este **Apokolokintosis** o istorie care tușează absurdul? Nu avem experiența *limerick-urilor* și a tot soiul de cântecele caraghioase, pentru care nemțescul *komisch* pare cuvântul cel mai potrivit? Nu am învățat de la Urmuz să râdem o dată cu evadările din real într-un univers al tuturor posibilităților? Nu neam delectat cu jocurile de cuvinte ingenioase ale lui Christian Morgenstern? Nu ne-a pătruns imaginația vizuală și lingvistică a lui Lewis Carrol până într-atât încât să realizăm că putem găsi

grotescul până și în cele mai nevinovate situații sau expresii? Nu ne-a făcut să râdem

219 cu revoltă Jarry? Nu ne-a dus în pragul frisonului Eugen Ionesco, un demn urmaș, la distanță de mai bine de două milenii, al sofiștilor greci, cum strălucit demonstra acum câțiva ani o eseistă? Și enumerarea exercițiilor de umor absurd cu care ne-a deprins literatura ar putea continua.

Cel mai recent volum al lui Gheorghe Schwartz, **Paranoia Schwartz** (Editura Clusium, 1999) vine, după cum se vede, pe un teren dinainte pregătit. Poate chiar bătătorit. Și cum încă; ilustrele exemple de mai înainte sunt mai mult decât grăitoare! Iată de ce, probabil pentru mulți dintre cititorii foarte pretențioși o senzație destul de apăsată de *dejă vu* - sau, mai bine, *dejă lu* - nu poate fi evitată. Se mai adaugă și acest titlu nu îndeajuns de inspirat. Pentru că se cam poartă în ultima vreme. **Apocalipsa după Marta** (Petreu; e drept însă că într-o poezie numai), **Moartea după Doclin** și, aproape simultan, **Paranoia Schwartz.** 0 astfel de opțiune induce o anumită mefiență și datorită repetiției și datorită supradimensionării de sine pe care o implică uzarea de propriul nume al autorului în contextele titlurilor. Când mă gândesc la Cervantes care, povestind isprăvile lui Don Quijote, se ascundea sub numele de Cide Hamete Benengeli... Adevărat este și că Gheorghe Schwartz are o operă notabilă de acum, însă în anumite cazuri supralicitările nu par potrivite.

Introducerea aceasta nu tocmai plină de menajamente nu țintește, cum s-ar putea cineva aștepta, să fie uvertura nimicirii unei cărți. Pentru

că subiectul predispune la abordări mai puțin comune, sublinierea neajunsurilor poate fi, iată, privind din unghiul opus, tocmai o recunoaștere a unor merite. Nu mi se pare că volumul de față ar aduce

220 neapărat ceva nou, dar, în același timp, simpla citare a scriitorilor de mai înainte, așezarea în contextul unei galerii de nume care mai de care mai răsunătoare din istoria literaturii trebuie văzută și ca o merituoasă aliniere la șirul de opere despre care am amintit prin autorii lor, uzând de o binecunoscută figură de stil pe care nu voi cădea în didacticism ridicol numind-o.

Probabil unul dintre cei mai cultivați scriitori români în momentul de față, Gheorghe Schwartz, scrie după ce și-a însușit bine stilul și tehnicile înaintașilor. **Paranoia Schwartz** nu pare opera unui epigon, deși asemănările cu Alphonse Allais sau cu Jerome K. Jerome ori cu Urmuz sunt detectabile. Impresia este a unui scris fără urmă de chin, care vine dintr-o nevoie interioară a autorului placată natural pe formidabila sa instrucție în materie de literatură. Această carte de proze scurte, având toate în centru un cuplu care s-ar putea să devină memorabil, două personaje de tipul Ismail și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazi & Grummer, numite Gough și Finch, face o bună figură în continuitatea celor citate până acum. S-ar putea spune că Gheorghe Schwartz este un practicant al literaturii absurde situat în defazaj față de perioada de glorie a acesteia. Sau, și mai bine, că în felul acesta se probează teza celor care susțin că suprarealismul

nu a murit încă.

Oricum ar fi din punctul de vedere al exactității încadrărilor și catalogărilor, această carte are toate datele - perfectă stăpânire a tehnicilor de creare a umorului absurd, imaginație, efervescență a stilului, inventivitate și (nu e nimic întâmplător, supra-realitatea nu e o abandonare a realității ci o exacerbare a ei), acroșă la datele lumii înconjurătoare și chiar, mai printre rânduri sau mai

221 explicit, satiră socială - pentru a nu rămâne o scriere risipită în avalanșa editorială a acestor ani. Și dacă **O sută de ani de zile la Porțile Orientului,** de Ioan Groșan, clișeiza literarul clasic sau se servea de ceea ce acesta schematizase fie în discurs, fie în conștiința cititorilor, **Paranoia Schwartz** își creează, în buna tradiție despre care am pomenit, propriile clișee, pentru ca sistematic să le detoneze printr-o strânsă dialectică a poncifului și a inventivității.

Ca și predecesorii săi, autori care se respectă, el schițează caracteristicile universului în care va face să se miște fantoșele sale. In buna uzanță a romanului englez, a lui Fielding și Swift, dă titluri cuprinzătoare capitolelor, trasează identitatea personajelor și, în linii fugare, direcționează câmpurile magnetice și legile bizare ale lumii pe care o propune.

„Numele adevărat al lui Gough este Poolo" - ne informează în „Prefața" subintitulată „Arborele genealogic sau cum s-a transformat Poolo în Gough". „Când a fost propus pentru nemurire, un ochi clarvăzător a deschis gura și a întrebat de unde vine acest nume imposibil. Autorul a povestit

că bunul domn se trage dintr-o minte rătăcită: un student foarte bun..." și urmează o năstrușnică originare a lui Poolo dintr-un așa-numit vechi zeu egiptean. Poolo nu se pronunță după vreo șugubeață regulă englezească; în română „cooperativă" nu se citește „cuperativă" și nici „zoologie" „zulogie". Dar cum măreţele fapte ale personajului nu se cădea să rămână nepovestite, „un om de bine, un ascet, și-a luat sarcina istorică de a se topi în neant spre a-1 lăsa pe Poolo să-și continue magistrala aventură. Acest bărbat cumsecade s-a numit Gough". Finch,

222 care „în schimb, nu este decât un impostor ordinar", are tot o istorie „etimologică", istorie la care se mai adaugă câteva „îndreptări”: „Gough vine de la (a) găuri, găunos, băgău. Finch vine de la cârciumă și fluieră".

Se observă utilizarea în cursul acestei parodieri a genealogiilor, istoriilor și predosloviilor folosirea unui procedeu drag tuturor celor care au practicat absurdul: amfibologia, jonglarea cu diferitele sensuri ale cuvintelor omofone.

„Gough intră la spectacol grav, pieptănat cu puțină lavandă, cu o floare la butonieră și mustața bine aranjată; arată cam ca un bărbier mergând să se tundă la o frizerie din cartier în care speră că nici un confrate de-al său să nu-1 recunoască. Finch intră în sală pur și simplu." De-a lungul întregii cărți entitățile Gough și Finch sunt puse, indiferent de ipostazierea lor, într-o relație contrastantă, adversă. Polaritatea aceasta este realizată prin mijloace variind între paradox și comic de limbaj. Debordând de imaginație,

distrugând mereu previzibilul, autorul creează situații ireale servindu-se de cuvinte obișnuite, pe care le înscrie însă într-o combinatorică situată aparent în zona bunului simț comun dar evident la antipodul a ceea ce ar însemna normalitate fizică, placând, cu alte cuvinte, mecanicul asupra viului.

Ca un personaj din **Alice în Țara Minunilor,** Gough cade într-o zi în propria sa carie. După eforturi de a fi scos, se înghite singur și, încercând să se salveze, străpunge „cu briceagul, cu unghiile și cu dinții", peretele stomacului. „La spital, medicul de gardă completă certificatul de deces cu diagnosticul stomac perforat" („Caria”), în „încă un eșec al cercetării medicale", Gough este enervat

223 de vecinul său, Finch, „un impostor cu cel puțin șapte ani mai mic decât el“, care îi vorbește mereu despre ceapă. Tensiunea ajunge la paroxism în ziua când Finch îi dă să citească un material „xeroxat" despre „Unele aspecte ale eradicării suicidului în cazul consumului optim de ceapă". Gough „mâncă timp de zece zile doar ceapă și, pe urmă, se spânzură. Apoi trimise la Procuratură o plângere prin care ceru despăgubiri post-mortem, întrucât - în pofida «reclamei» - nu numai că nu l-a liniștit ceapa directorului azilului de bătrâni (autorul articolului), dar chiar l-a împins să-și ia viața." Toate acestea se petrec sub un moto luat din James Joyce (fiecare proză are înainte câte un citat din câte un autor celebru, la care mica povestire ce urmează este construită în contrapunct ironic; nu am reușit să-mi dau seama dacă nu cumva între ele s-a strecurat și vreun *bluff,* ceea ce ar fi posibil având în vedere predilecția lui Gheorghe Schwartz pentru farsă):

„Necesitatea ordinii, a unui loc pentru orice lucru și a oricărui lucru la locul lui..." (Chiar dacă pare lipsită de sens, așa decupată din context, fraza cu pricina se găsește într-adevăr la pagina 353 a volumului al doilea al traducerii în românește a lui **Ulysses.)**

Nu e deloc o sarcină ușoară comentarea acestei cărți construite ca un magistral exercițiu ludic și ca o parodiere a ideii de povestire (dacă are „Prefață” și „Prolog”, se înțelege că are și un „Epilog” și o „Postfață” a autorului). Regretul cel mare este că fireasca necesitate de a cita scurte fragmente îi alterează farmecul.

1999

CHRISTIAN W. SCHENK SAU ARHEOLOGIA SINELUI POETIC

în anii din urmă, numele unui poet german de limbă română se impune, treptat și sigur, în atenția criticii și a cititorilor de poezie din România. Christian Wilhelm Schenk s-a născut la Brașov, în 1951 și, spre sfârșitul anilor ’70, a emigrat în Germania, unde a făcut studii de

medicină la Mainz. Scrie, probabil, ca mai toată lumea, din timpul liceului, dar prima confirmare literară s-a produs în timpul stagiului militar, când, după cum mărturisea într-un text publicat în urmă cu doi ani și jumătate în revista „Viața armatei", i-a fost premiată o poezie trimisă la un concurs al cărui juriu era prezidat de Nicolae Tăutu. Tăutu, care, orice am spune despre „direcția" poeziei lui, era un spirit generos și atent la încurajarea celor tineri, s- a deplasat personal în garnizoana în care junele cătănea pentru a-i înmâna premiul, realizând, în fapt, mai mult decât un simplu act administrativ sau protocolar: convingea un debutant că merită să se gândească la o carieră literară.

Astăzi, Christian W. Schenk are sute de poeme publicate în reviste din mai multe țări, are cincisprezece cărți apărute în Germania ori în România, este prezent în mai multe antologii de poezie română sau germană și deține câteva premii literare, între care Premiul Jubiliar Goethe

(1999). Dincolo de acestea, este un harnic și împătimit traducător al poeziei române în limba germană. împreună cu soția sa, romanista Simone Reicherts-Schenk, a făcut să apară, la editura Dionysos, pe care aceasta o conduce, într-o serie numită *„Gegenwartslyrik”,* poezie contemporană, volume de traduceri din poezia lui Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ștefan Aug. Doinaș, Ion Caraion, Emil Mânu, Dorin Popa, Valeriu Stancu, George Vulturescu, Gellu Dorian. Un excelent volum Mihai Eminescu, ***Gedichte,*** poezii, a apărut anul trecut la

aceeași editură, reluând traduceri din cunoscuta dar deja mult prea vechea ediție a lui Konrad Richter, ameliorate sau completate cu variante realizate de către soții Schenk într-o germană de o poeti- citate care o urmează îndeaproape pe aceea a modelului eminescian. Dan Mănucă a făcut, într-unul din numerele pe 2000 din „Dacia literară" dacă nu mă-nșel, o serie de judicioase amendamente la amintita ediție dar, peste toate, primează tehnica versificației și efortul de a păstra metrul original pe care variantele acestea le probează, ediția fiind o reușită, în afară de faptul de a fi marcat Anul Eminescu în spațiul german.

Un volum antologic **(Poeme vechi și noi,** Editura Axa, Botoșani, 2000, cu o postfață de Dumitru Micu) reunește paisprezece cicluri de poezie scrise între anii 1976 și 1996. Christian W. Schenk este un poet care se integrează perfect literaturii române. Versurile sale denotă chiar mai mult decât o mânuire la nivelul nuanțelor a cuvintelor limbii din tara în care a crescut. Conțin numeroase vocabule și expresii care trimit spre stratul arhaic, spre acea zonă familiar-intimă în care cuvintele viețuiesc foarte aproape de rădăcina lor. Dar el este și un

scriitor de limbă germană, ***Lichtebbe*** (Reflux de lumină, Verlag Deutscher Autoren, 1994) sau ***Blinder Spiegel*** (Oglindă oarbă, Edition L, același an) îl revelează ca pe un poet cu o pronunțată modernitate a stilului și cu o bună ancorare în literatura care se practică în spațiul vest-european.

Și aceasta în condițiile în care limba maternă a lui Christian W. Schenk este maghiara. Când spun limba maternă mă refer la faptul că este limba mamei sale, pe care a vorbit-o în casă, în copilărie, alături de germană, limba tatălui, și de română.

„De generații port în mine duhul/ uitat de cei ce își pierdură carnea./ Un câine m-a mușcat,/ dar mușcătura/ a clămpănit în vid/ și-apoi s-a stins." scrie în poezia „Pierdut în viață" **(Strigătul morților,** 1986). Cei care îl cunosc pe poet au remarcat, cu siguranță, faptul că nu pare a avea dileme identitare, că personalitatea lui se manifestă într-o zonă intens pozitivă, fără contorsiuni și fără complexele pe care ar fi putut să i le creeze o biografie așa de încurcată. Poezia dă glas uneori mai mult despre îndoielile sau despre celelalte seisme interioare ale omului. Căci, așa cum spune în poemul „Dincolo de mine” **(Strigătul morților,** 1986), „Nu se poate să mă nasc/ fără flori și umbre".

îndoiala cea mare este legată de cuvânt. Pentru că el exprimă, într-un mod esențial, chiar personalitatea celui care-1 utilizează. Este semnul ori semnalul care definește starea sau statutul ontic. Nu întâmplător, multe poezii au drept temă cuvântul, meditația asupra forței sau fragilității lui. Ar fi greșit, cred, să interpretăm preocuparea pentru tema aceasta ca venind numai dinspre trăirile intime ale unui poet care se interoghează asupra situării sale în

227 lume în condițiile în care se face atâta caz de o apartenență la un neam, la o comunitate în general. Christian W. Schenk aparține, ca vârstă și

ca formare, generației optzeciste de la noi și nu e greu de observat că îl preocupă în aceeași măsură ca și pe congenerii săi felul particular în care artistul se relaționează cu materia creației.

„Când a trecut prin mine fraza primei/ cucernice liane de cuvinte/ ea călărea obraznică și rară/ pe un persan covor desprins de cult" („Primul vis", **Elegii,** 1991). Covorul desprins de cult poate fi chiar existența unei limbi poetice care nu mai celebrează o matrice anume, ci tocmai singură poezia, dincolo de orice contingențe și de orice inserții în ceea ce poate fi omenește clasat, catalogat, înseriat. „Ce- ar fi să ningă peste noi/ himera cuvântului/ pe care încă nu l-am spus?// Am aștepta să cadă toată neaua/ pe acoperișuri/ unde toboganul/ ne-ar înlesni s-alunecăm.../ să alunecăm/ și apoi la primăvară să ne scurgem/ pe țurțurii de gheață/ printre oameni..." („Exilul cuvintelor", **Pentru cine...,** 1987).

E, desigur, în încercarea de a ajunge la izvoarele cuvântului și de a-1 cuprinde în manifestările lui proteice, o căutare, poate, a sinelui. Dar e și o călătorie către Logos prin intermediul expresiei artistice. Creația este acea formă de sfidare a condiției umile la care omul este damnat sau, dimpotrivă, o tentativă de apropiere, prin imitație, de atributele entității divine. „Cititnd cuvinte rare se poticnește/ de răsăritul dactilelor și așteaptă/ prima pagină a suferinței/ ultimului nefericit/ pe care-1 numerotează/ de la paginile enciclopediei/ Bhagavata-Purana/ până la reducția: - **O,** Dumnezeu!" **(Elegia cuvintelor mute, 1991).**

Pare totuși plauzibil ca viețuirea în mai multe

mătci lingvistice să nu fie lipsită de urmări. Gândirea, mai exact 228

reflecția filosofică, se întâlnește cu rostirea într-o sinteză care adâncește, în ultimă instanță, posibilitatea de explorare a sinelui. Drumul către ființă, către Ființă în sens heideggerian, se trasează cu urmele de lumină ale cuvintelor. *„In der Lichtung des Seins”,* cum ar fi spus chiar autorul celebrei ***Sein und Zeit.*** Și din nou cuvântul este cel pus în cauză pentru a realiza legătura cu ordinea ascunsă, așteptând să fie numită, a lumii. „Nici n-am trecut de pragurile lumii,/ nici n-am vâslit prin jumătăți de fraze;/ am încercat s-ajung în grota frunții,/ acolo unde se desprinde lumea/ de foametea speranței nevisate,/ acolo unde între tâmple timpul/ se stinge-n întregirea de cuvinte.//...// mai sunt cuvinte/ între lumi de praguri/ ce vor să-și spună/ altele ce nu-s“ („Mai sunt cuvinte", **Semne, gratii și simboluri,** 1992-1994). Sau, mult mai elocvent din punctul de vedere al ontologiei întemeiate de Heidegger: „Ating cu ascunsul ființei trezite/ oglinda pierdută-n zei crucificați/ A FI recunoaște sunete FIINDE/ palpând senzuale comori nefirești/ prin prisma genezei de sine" („Lumina cuvintelor”, **Răstignirea ultimului cuvânt,** 1991)

Se poate identifica la Christian W. Schenk o pronunțată dimensiune expresionistă a poeziei. In sensul luminos al unei propensiuni către cosmic, precum la Blaga (de altiminteri, se pot detecta multe trimiteri la autorul **Poemelor luminii,** mergând de la atmosferă până la mici citate, cum

e, spre pildă, versul „Semne pretutindeni, semne", din poezia „Taina semnelor", care amintește de cunoscutul „Rune pretutindeni, rune...“), dar și în acela al unui vizionarism oniric, orientat spre zonele obscure ale conștiinței, ca la Trakl sau Rilke. Pentru prima configurare

229 pledează versuri cum sunt acestea: „Ce-a luat zilei lumina,/ e pleoapa-nchisă/ de un fulger/ pierdut de-o stea/ cu sete de-ntuneric.// încătușată într-o nouă, își dăltuiește versul razei,/ în setea după cerc/ rupând elipsa.// Nu-s plânsete în paradis,/ doar fuga unei stele/ de lumina strânsă-n elipsa/ unui cerc ratat." („Nu-s plânsete în paradis", **Semne, gratii și simboluri).** în privința celei de-a doua, se poate exemplifica prin acest fragment din poezia „Prețul călimării goale" **(Semne...):** „Adâncul drumului destramă/ poteci ascunse pentru noi,/ poteci ce caută izvoare/ sub arșița de sub prundiș./ Nu-i călător pe lumea asta/ fără toiag și încălțat,/ nici călător ce calcă drumul/ pe-un armăsar înaripat."

Un motiv care ocupă un loc privilegiat în poezia lui Christian W. Schenk este cel androginie și, implicit, cel narcisic. Legat și de „reveriile apei", cum ar spune Gaston Bachelard, dar racordat mai mult la un substitut fizic și simbolic al acesteia, oglinda; cuvintele „oglindă" sau „cioburi" fiind utilizate cu o frecvență care se dovedește și numai prin ea însăși semnificativă. „Trei amfore-n nisipul mării,/ trei amfore între meduze/ se-nchid în cioburi/ strânse-n coapsa/ lui Heros înecat în ceară.// Copila a uitat s-aprindă/ ochii adâncilor izvoare/ de apă dulce și de sare,/ de piatră scursă în nisip.// Și poate că n-a fost *Leandra,* dar cine

știe ce-o fi fost/ dacă în locul ei un *Leandru/* s-ar fi întors din geam/ plecând” („Ciob de lacrimi”, **Semne...).**

încă și mai interesante observații se pot face despre prezența motivului lunii în poezia lui Christian W. Schenk, motiv care îl instalează și mai apăsat în expresionism, un expresionism de o factură nuanțată spre romantism.

Cred că avem de-a face cu un poet a cărui literatură sparge granițele lingvistice și culturale, așezându-se egal de întemeiat, și în spațiul literaturii române dar și al celei germane. Christian W. Schenk este, la urma-urmei, un scriitor european.

2001

RESURSELE MODERNISMULUI: SIMONA-GRAZIA DIMA

Elegii cu ființe mici

Șase volume publicate, pagini de poezie în mai multe reviste din țară, numeroase cronici dedicate cărților sale, interviuri, invitație la emisiunea de televiziune „Față-n față cu autorul”, iată argumente (nu mai spun că a și folosit cineva expresia „poezia graziană) care o propun pe Simona-Grazia Dima pentru o postură de vedetă a literaturii noastre de azi. Un rol pe care pare pregătită să și-l asume din moment ce declară într-un interviu din numărul pe mai, anul acesta, al revistei „Orizont": „...în ansamblu se cade să fiu relativ mulțumită de recunoașterea răsfrântă asupra creației mele (iar termenul relativ se referă la caracterul deschis al situației, la virtualitatea unor «rituri de trecere» spre adevăruri mai cuprinzătoare) în vreme ce în detaliu am dreptul să mă consider chiar extrem de mulțumită de calitatea textelor consacrate cărților mele".

S-ar putea infera aici ideea unei atent construite cariere literare, a unei urmăriri tenace, planificate a țelului de a ajunge în frunte. Dar scriitoarea refuză elegant această speculație spunând, în ceea ce privește poezia: „Nu am programe volitive relativ la ea, ci viziuni

(nebuloase) din care se desprind, rând pe rând, poemele și se fac volume". Dacă ar fi și numai acest „se fac volume" și tot ar putea

232 un spirit cârtitor să-și arate mefiența. Simona-Grazia Dima își recunoaște însă „vocația (mercuriană) a realităților duble" și spune în alt loc: „Prin structură am aderat la un model existențial și creator ce nu se bucură la noi de cine știe ce prețuire, anume la paradigma practicianului, livrat realităților dure ale vieții, parcă anume spre a izola, intactă și proaspătă, gemma incandescentă a artei". Și, încă mai mult: „Cu dezinvoltură arta și-a luat primul loc în viața mea și nu s-a mai clintit de acolo, captându-mi în întregime privirile, precum soarele - o sursă de energie, de căldură și de putere inegalabilă".

Dar să ne ocupăm de artă și nu de contingențe! Ar fi și mesajul subiacent al volumului **Confesor de tigri** (Editura AXA, 1998). Poate mai mult decât în tot ceea ce a scris până acum se vădește aici înclinația Simonei-Grazia Dima către o poezie gnomică, împânzită în straturile profunde de trasee ale căutării sensului lucrurilor, de treceri de la un nivel de realitate la altul (în înțelesul pe care Basarab Nicolescu îl dă, în **Manifestul transdisciplina- rității,** acestei sintagme), de balansul între spirit și corporalitate. In poezia care dă titlul volumului este evidentă conștiința unei puteri dobândite prin cunoaștere: „Confesor de tigri sînt, se pare,/ îmi privesc mâinile cu cercuri de cicatrici/ de pe urma spovedaniei lor,/ în timpul căreia își pierd adesea/ stăpînirea de sine și mușcă,/ retrăind cele mărturisite/ (deși încerc sistematic/ să-i dezbar de emotivitate - le-aș putea

condensa furiile într-un vîrf de ac)“. Cei care, citind ultimul vers, se vor gândi la teoriile fizicii moderne și la tehnologiile inventate pe baza acestora nu cred că vor greși prea mult, din motive pe care le vom clarifica mai departe. între macro- și micro-cosmos, poetul

233 își asumă funcția de principiu unificator. El știe că poate să acceadă simultan la mai multe niveluri ale realității, să le dezvăluie ochiului neinițiat. Desigur, cu acordul tacit al demiurgului sau al principiilor invizibile care acționează în lucruri, al „ființelor mici".

Cine sunt „ființele mici"? „Cei ce n-au râs niciodată de ei înșiși/ nu știu ce e o ființă mică", scrie autoarea într-un poem din volumul **Scara lui lacob.** Și, în alt poem al aceluiași volum: „In cel mai tânăr inel al copacului,/ acolo unde crește viitorul, cu trosnet și scăpărări/ de scântei, stau ființele mici,/ martore la facerea cuvântului..." Așadar, entitățile acestea ale unei mitologii *sui-generis* pot fi eoni, pot fi gnomi, nibelungi, pot fi manifestări ale nouznen-ului kantian. *Nomina sunt universalia.* Iată o întreagă filosofic dezvoltată în cele câteva versuri ale poeziei „Realitate": „în țara ființelor mici/ pășește atent,/ să nu calci în picioare/ vreun poet/ cățărat pe tulpinile dulci/ împreună cu fluturii./ Din ochii lor, din trupuri mărunte,/ te țintuie la flamele gerului,/ exact în poziția de-atunci,/ insectă prinsă-n insectarul timpului,/ deodată încrustat pentru milenii./ încetând să mai miști,/ îți auzi versurile recitate/ de voci subțirele din jur/ și devenind apoi/ REALITATE."

în „Flori căzătoare” primim altă revelație a rolului acestor entități: „Timpul se face aici cristal și balsam vioriu,/ orhidee înmărmurită, cu obraz necunoscut,/ care-și descoperă uimită petalele,/ rotindu-se bucuroasă în soarele nescris,/ în vreme ce coboară sub ocean,/ la rădăcina luminii împrospătate,/ unde ființa mică pantocrator, imparțială, veghează." însumând trăsături de țin în imaginația poetei de animism dar și de scientism („vocația

234 realităților duble"), principiile acestea se substituie oricărei încercări de a fragmenta Universul. Pentru că ele închipuie rostul unor cuante înzestrate cu suflet. „Aerul blând, dulce, ne amintește/ că aici suntem bine, împământeniți -/ în noi înșine, una cu ființele mici,/ iubitele, care șoptesc din lucruri." („Impământenire").

Aflată în descendența lui Lucian Blaga, Simona-Grazia Dima este o poetă sedusă de cunoaștere („m-a preocupat de timpuriu să dau scrisului o fundamentare depășind esteticul", spune în amintitul interviu). Ca mod de a fi în lume, ca mod de luare în stăpânire a acesteia. Pentru că, în secret, toți cei care năzuiesc spre o cuprindere cognitivă holistă, năzuiesc și spre o cucerire și supunere a realității, atât a datelor ei vizibile, cât și a resorturilor tainice, ascunse ochilor neinițiați. Poeta este o iubitoare de cunoaștere, atât ca practică în sine a fericirii, cât și ca mijloc de stăpânire. Se detectează în scrisul Simonei-Grazia Dima noianul de lecturi din diferite domenii, de la filosofic și astrologie la științe exacte, cu toate că acestea sunt topite în magma versului. Când scrie,

de pildă, „Aluneci în dublura ta de hidrargir" („Știința văzului") sau „Transmutații au loc pe tăcute" („Pe tăcute") intuiești frecventarea scrierilor unui Meister Eckart sau Paracelsus și bănuiești că un demon faustic bântuie pe undeva prin spatele viziunilor luminoase pe care ni le propune. Deși pare că între transcendent și luciferic a ales prima cale. Nimic nu este lipsit de contradicții.

Că întreține un cult pentru cunoaștere, pe care o socotește sursă a fericirii, o dovedește, între altele, poezia amintită deja, „Știința văzului", unde văzul trebuie identificat cu toate tipurile de pătrundere în realitate, de

235 apropriere a ei: „Aluneci uneori în dublura ta de hidrargir: / acolo e liniște, nu se cunoaște graba/ (mișcările își prelungesc savoarea la nesfîrșit),/ acolo nu mai trebuie să te rușinezi de slăbiciune,/ ceea ce e părăsit înflorește,/ iar neputința/ se face măreție. Un viu al viului,/ mai adevărat decât viața, gonește în travesti:/ cîine cu aer regesc, atotputernic în sărăcăcioasa/ lui robă de blană, înțesată de spini. Străfulgerat/ de invizibil, exulți: să știi să vezi e fericirea". Cum se poate observa, sunt prezente cele două simboluri ce trimit spre principiile fundamentale ale lumii după gnoza creștină: cîinele, sub travestiul căruia Mephisto i s-a înfățișat prima oară lui Faust, și coroana de spini, sub care Dumnezeu a suferit pentru umanitate. Sunt și alte referințe din texte sapiențiale și esoterice în poeziile acestui volum.

Numai că această aplecare excesivă către sens dă impresia uneori că poezia lipsește, că ea a fost lăsată de- o parte pentru a favoriza mesajul. Care

are de multe ori o turnură prozoasă. De exemplu: „în dîmbul cel vechi din cîmpia săracă,/ prin insignifianta portiță răzbați" („Miez de rouă”), sau: „Ne-nvăluie ocrotitor de sus bura unor lucruri/ ancestrale, redescoperite instantaneu" („Omul antic”), ori: „Epurată din friză, imaginea sărbătorească..." („în furtună").

Am folosit repetat în aceste rânduri cuvântul „inițiere". Aceasta pentru că viziunea pe care o practică Simona- Grazia Dima pare tributară și unui astfel de tip de cunoaștere. „Avem în palme grădina edenică,/ nimic nu ne lipsește, nu trebuie căutat.” scrie în poezia „Paradisul”. Manifestări ale convingerii că poetul face parte din tagma unor ființa aparte, cărora le-au fost deschise porți secrete

236 către adâncimile Universului sunt mai peste tot în acest volum. Iar inițierea supremă este, desigur, legată de sacru. Deși o văd mai degrabă pe Simona-Grazia Dima nu ca pe o poetă religioasă ci gnostică, în sensul modern al termenului. Ceea ce ea însăși confirmă: „Pentru mine, existența n-are sens în afara unui simț al sacrului, diferit totuși de valorile religioase exprimate dogmatic, ori numai discursiv”.

Orientându-se către o poezie epurată de senzații, Simona-Grazia Dima renunță, de fapt, la o dimensiune poetică majoră, aceea a emoției. Poemele sale sunt adesea reci, de parcă ar fi fost trasate cu rigla și compasul. Nu este de negat calitatea abstracției și a jocului intelectual de a furniza voluptăți, dar acestea, în condițiile în care se structurează concret demersul discursiv al

scriitoarei, nu sunt întotdeauna la aceeași înălțime. De aceea cred că acest volum ar fi o treaptă către împlinirea aspirației întrezărite în versurile sale încă de la **Ecuație liniștită,** volumul de debut, aceea de a scrie o poezie pur intelectuală. Dar care să nu-și refuze arderea. Oximoronul **Focul matematic** (titlul altui volum) ar fi încă o ilustrare a acestei năzuințe care se împlinește cu mare dificultate, după parcurgerea multor trepte. Ceea ce scriitoarea însăși știe foarte bine: „Șoptește: am timp, aștept - pe drumul/ din prăpăstii, în seara prelungită,/ căci soarele-i aproape. Nu mă grăbesc,/ în mîini cu ceasul ce nu face zgomot, nu ticăie...“ („Așteptare"). Iar, în alt loc: „Ascultător, voi sui,/ dornic să-nvăț,/ iar tu, sub chivără iubirii,/ răvășind cu palmele/ plasele absolutului" („Un viu al altei lumi”). Virtuțile supreme necesare dobândirii stării de cunoaștere și ataraxie sunt răbdarea și supunerea: „Supus,/ mereu,/

237 chiar cînd nu ascult si mă răzvrătesc,/ unui
rege tot mai înalt/ și fiecare capriciu e o treaptă -/
a unei suveranități nebănuite" („Supunerea”).

Simona-Grazia Dima trebuie să știe însă că acolo unde dorește să ajungă - pentru că poezia sa e, în ciuda aparențelor de detașare eterată, extrem de personalizată; toate poemele sunt confesiuni ale unei biografii spirituale -, pe o treaptă înaltă-înaltă de cunoaștere, la acel „liman al prospețimii" („Trecut”), acolo unde „un necunoscut/ în jilț de stîncă/ să ne recite din vârful buzelor/ întreaga viață/ doar într-o propoziție" („Oglinda însăși”) dispare orice patimă. Și poezia, în sensul în care poate fi comunicată ca literatură.

2000

Reveriile lucidității »

Observam, cu alt prilej, comentând poezia Simonei- Grazia Dima, că se putea detecta o tendință către eliberarea completă de senzorialitate, către o cerebralitate ce putea descătușa trăirea poetică de rumoarea sentimentelor dar o și putea lipsi de pasta ei cea mai fertilă, care este dialogul cu ființa de carne, interogația tensionată în fața misterului vieții ca atare și nu doar în fața abstracțiilor. Oricât de pasionant s-ar dovedi jocul cu abstracțiile, cu ființa „metafizică", dacă e permis să formulez așa, el sfârșește într-un fel de autism care nu mai poate transmite decât prea puțin din imensa zbatere care este constituită de căutarea de sine și Se lume a oricărui poet, de drumul lui către zone neexplorate. Seducător pentru mințile deprinse

238 cu frecventarea teoriilor, acest „joc cu mărgele de sticlă" se îndepărtează de comunicabilul poetic și se înscrie mai degrabă într-o zonă evanescentă și ternă în același timp, a sincretismului între reveriile procurate de tot felul de delectări intelectuale. Care sunt pândite, cum e firesc, de pericolul intelectualismului. Nu este de respins posibilitatea unei astfel de poezii, succesul cu care ea poate fi cultivată până la un punct, dar dincolo de faptul că-și îngustează audiența mai apare și primejdia rarefierii tematice, stilistice, de mesaj uman în ultimă instanță, a reducerii din diversitatea pe care o cere un text învestit cu un sens care să-l încadreze în ceea ce încă poartă

numele de literatură. Ne întâlnim cu sentimentul de poezie la contemplarea frumuseții unei demonstrații matematice, a unei teorii care explică o dimensiune a universului, dar în momentul de față literatura are încă specificul ei, care nu s-a topit încă într-un sincretism universal al artelor, științelor și cine știe câtor tipuri de *happenning.*

între timp, Simona-Grazia Dima a publicat două volume de versuri despre care se poate spune că reprezintă o nouă etapă în creația sa. Este vorba de **Ultimul etrusc** (Editura Augusta, Timișoara, 2002) și **Călătorii aprocrife** (Editura Paralela 45, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, 2002); ambele titluri sunt amendabile, primul în virtutea faptului că literatura, nu numai de la Chateaubriand, Fenimore Cooper și Karl May citire dar și de la titluri de ultimă oră de la noi **(Ultimul lisus, Magnificul -** George Cușnarencu, **Ultima biserică -** Dan Stanca, **Ultimul împărat -** Valentin Nicolau și altele) cunoaște o inflație de asemenea sintagme, al doilea din rațiuni de semantică pe care, oricât am căuta să le escamotăm glisând către

239 metaforic, constatăm că sunt dificil dacă nu imposibil de împăcat. Aceasta este însă o observație neesențială, mai cu seamă în raport cu miza acestor două volume de poezie despre care cred - o spun de la început - că ridică mult statutul Simonei-Grazia Dima între poeții contemporani.

Aceasta pentru că după experiențele de cunoaștere transfigurate în volumele anterioare poeta se află la momentul unui salt autentic în percepția poeziei și în implicarea în actul po(i)etic. Se îndreaptă către o poezie făcută și trăită cu

pasiune și exprimată în tehnicile rafinate ale culturii moderne. Autoarea e un „ultim etrusc” pentru că într-o literatură care-și trăiește cu voluptate postmodernitatea ea se menține într-o zodie care o situează în afara preocupărilor, a temelor poetice, a obsesiilor congenerilor săi, poeții optzeciști. In contextul literar dominat de autoreferențialitate și ludic, de intertextualitate și ironie, de primatul tehnicii sau tehnicilor asupra comunicabilului din om, poezia ei poate apărea ca o rămânere în urmă față de curentul general. Ceea ce este și nu este adevărat. Pentru că, pe de-o parte, modernismul ar fi trebuit să fie demult apus - într-o formă sau alta prozatorii și poeții generației ’80 l-au declarat mort - dar, pe de alta, în literatura noastră, în poezie cu precădere, el nu și-a spus ultimul cuvânt.

Faptele istorice spun că etruscii nu au dispărut brusc, fără urmă, o dată cu instaurarea stăpânirii romane, ci au continuat să viețuiască printre cuceritori, păstrându-și o bună parte dintre credințe și obiceiuri, influențând chiar cultura majoritară într-un chip care încă păstrează aspecte neelucidate, de descoperit, cu alte cuvinte. Realitatea aceasta contravine poncifului potrivit căruia cultura elenă

240 este exclusiv cea din ale cărei surse se revendică cea latină. Doldora de lecturi serioase și temeinic asimilate, Simona-Grazia Dima știe perfect de bine acest lucru, găsind o asemănare ce poate fi exploatată poetic între destinul acestui popor straniu într-o anumită măsură pentru știința istorică și propria devenire poetică. Scriitorii

postmodemis- mului românesc priveau istoria cu detașare, chiar cu mefiență, autoarea **Focului matematic** și-o asumă în buna tradiție modernistă, adăugându-i firele care o leagă de destinul său individual, găsind în ea punți către sine, alimentându-și scepticismul din confruntarea cu dimensiunea uriașă a derulării evenimentelor sociale, a succesiunii civilizațiilor.

Ultimul etrusc este, de aceea, și o biografie a eu-lui poetic, o traiectorie pe care conștiința merge știind bine că se află în răspăr cu ordinea existentă, dar căutând dincolo de aceasta esențe care să-i configureze împlinirea în pofida incompatibilității de suprafață. „Deși sunt bancher aici, meseria mea tainică/ e cea de **fulguriator,** de ghicitor în fulgere, după tradiția seminției noastre./ Ultim etrusc, am mai plecat o dată trăgând/ cortina istoriei după mine, din Viterbo,/ **Vetusal clan Thanas Tlesnal,** atât mai silabisesc/ din limba strămoșilor, acum vorbesc latina,/ totuși, nu mi-am uitat originea. Copiii mei/ sporo- văiesc pe Via Appia..." sună un fragment din poezia care dă titlul volumului.

Poeta scrie de la altitudinea unei inițieri care o face părtașă la misterele lumii încercând să dezvăluie câte puțin din arcanele unei magice combinații, ale unei complicate pentru profan, simple pentru maestru, alchimii unde elementele dețin puterea ce numai prin cunoaștere

241 de nivel superior și bună manevrare poate fi eliberată și folosită: „In van se frâng, se răscoală ideile/ setoase de putere. Uzurpatoarele tronului./ Urcă o treaptă, două și cad definitiv./ Ori poate se

topesc/.../ De parcă a sosit dimineața, nu te mai izbești/ de metale. Elementele au câștigat o carne a lor și ne-o dăruie/.../ Nimic nu mai e închis ermetic,/ învelișurile pleacă peste noapte, e-un timp/ de pace și totuși nimeni nu atacă, nu profită,/ ochii uitați văd proaspăt. Până și umbrele/ preferă acum natura logică: un stol de nimfe,/ își dezvelesc inocent mecanismele,/ fără a-și pierde misterul/ de pământ afazic de Etruria. Spuneam/ nu mai cred în minuni. Spun:/ azi știu cum să cred în minuni." („Dimineață cu nimfe"). Se regăsește aici doctrina comună tuturor esoteriștilor, aceea a diferenței dintre aparență și realitate, a nevoii de a ști cum să dai la o parte coaja lucrurilor, de a trece de suprafața lor pentru a ajunge la miez, care este metafora pentru adevăr.

Poezia din acest volum al Simonei-Grazia Dima, ca și din următorul, poate fi interpretată din mai multe unghiuri. Simbolistica e adesea ambivalență, temele sunt venite dinspre teritorii diferite ale cunoașterii, așa încât poemele țes semnificații multiple, îl pun de multe ori la încercare pe hermeneut și, în ciuda eforturilor, rămân suficient de multe versuri obscure, destule trimiteri dificil de identificat.

O temă majoră a cărții (unde intervin, ca în toate volumele de până acum, „ființele mici", acestea constituind particularitatea și poate trăsătura de legătură a elementelor din acest spațiu utopic, mental, pendulând între real și ireal, între magic și prozaic, între autentic și livresc pe care-1 constituie poezia Simonei-Grazia Dima) o reprezintă obsesia focului. Tocmai pentru simbolismul său multivalent.

Dacă poate fi vorba de focul care ardea în altare pentru lari și pentru penați, tipic pentru cultura veche din Peninsula italică, nu trebuie ignorată nici valoarea și locul acestuia în diferite religii ale lumii, în ritualuri de purificare și cu deosebire în practicile și filosofia alchimiștilor.

Versurile din **Ultimul etrusc,** de pildă, trimit mai mult sau mai puțin explicit, la toate aceste interpretări. Dar mi se pare că ultima are o anumită întâietate într-o carte unde e vorba de elemente, de minerale, de transmutații, de formule secrete, de căutarea unei esențe pure, absolute. O esență care pune în cauză materia, spiritul și, nu în ultimă instanță, propria ființă sălășluind în toate acestea și rămânând unică, nealterată, ireproductibilă, deși cu mii de fațete și ipostazieri. Limbajul e, în consecință, sibilinic, marcat de acea dezvăluire învăluitoare care păstrează taina, nerevelând-o niciodată, îndemnând către căutarea ei pe un drum care nu poate fi decât al fiecărui profan care tinde către inițiere sau al inițiatului care străbate obstacolele către perfecțiune: „Cei ce se apropie/ sunt prinși în lumina ta, în coloana fluidă din temelia cetății./ Ei nu mai pot nicicând să calce legea,/ rămân să locuiască pe spițe orbitoare,/ când apele se așază și contenesc morți, nașteri,/ iar viața se arată a fi un dar eteric,/ întocmai ca, straniu de puternică,/ aroma acelui fruct zăbovind un timp nemișcat,/ după coacere, cu nimbul doar, deasupra,-n fulguire („Fuziune"). Coacerea aceasta nu e decât simbolul dobândirii unei alte condiții, a unei transmutații care pune în

cauză însuși subiectul poetic, cum se destăinuie în poezia „Coacere de tot”: „dar timpul mă prinse/.../ vântul mă readuse la vatră,/ unde se cocea fără zgomot/ o pâine uriașă, portocalie -/ focul

243 ardea mai departe, imperturbabil,/ neatent la desele mele sincope și fugi./ îmi spuse: lasă pâinea/ să se coacă până la capăt".

Focul reprezintă un simbol negativ, pentru că distruge, aneantizează, transformă în fum și cenușă dar este și element fecundator, regenerativ, iluminator, purificator. El curăță dar și folosește la sublimare, în cuptoarele și retortele alchimice. Pentru teologii începuturilor creștinismului el era o imagine a lui Dumnezeu (a se vedea și versurile tocmai citate: „cu nimbul doar, deasupra,-n fulguire"), „cea mai puțin imperfectă dintre reprezentările sale", cum socotesc, după Dionisie Pseudo-Areopagitul, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, autorii unui relativ popular **Dicționar de simboluri.** Gilbert Durand socotește și el, în **Structurile antropologice ale imaginarului,** că simbolismul intelectual" al focului este dincolo de dubiu, și că folosirea focului marchează etapa cea mai importantă a intelectualizării Cosmosului, îndepărtându-1 pe om de condiția animală. Pentru Gaston Bachelard **(Psihanaliza focului),** „focul este, pentru omul care-1 contemplă, un exemplu de devenire promptă și un exercițiu de devenire circumstanțială. Mai puțin monoton și mai puțin abstract decât apa care curge, mai prompt chiar în creștere și schimbare decât pasărea în cuibul supravegheat în fiecare zi în tufiș, focul sugerează

dorința de schimbare, de bruscare a timpului, de aducere a vieții la capătul său, la al său dincolo”.

Volumul **Călătorii apocrife** debutează cu un poem intitulat „PROLOG. MATUL acestui drum”, purtând un moto din Marcel Picard **(Tarot. Practici și interpretări):** „Matul pășește așa cum ar dansa o flacără... Picioarele

244 lasă amprente, mersul are consecințe: urmele Matului sunt arzătoare, el cheamă la trezire, surprinde și însuflețește, răscolește sau distruge totul în cale". Matul este cartea numită „Nebunul" în jocul de tarot, și se vede că figura este valorizată ca un succedaneu al focului, având aceeași nestatornicie, aceeași mișcare imprevizibilă, arzătoare, distructivă și revivificatoare totodată. Poemul acesta este, de bună seamă, cheia întregii cărți, care este împărțită în trei cicluri: „In cercul amenzii", „Calea crinului" și „Fără trepte", încheiate cu un „EPILOG. Un gest în fața cerului". Este vorba, în el, de drumul către cunoașterea supremă, care e, de fapt, traseul către șinele tainic, bănuit sau știut, dificil de atins, pentru că omul caută adesea împlinirea în traiectorii care, de fapt îl înstrăinează de el însuși dându-i, în schimb, iluzia fericirii și a împlinirii. Poetul joacă aici rolul celui care spune la curte adevăruri grave sub masca niciodată inocentă dar înșelătoare totuși, a vorbirii despre lucruri cunoscute sau amuzante sau dând chiar impresia că rostirea lui e lipsită de sens. El enunță, într-o desfășurare discursivă cu substrat epic în care deslușim ecouri puternice din ***The Waste Land,*** de T.S. Eliot, sfâșierea trăită de ființa umană în drumul ei către autenticitate, către găsirea unei redempțiuni care să-i rezolve contradicția

fundamentală măcar în plan spiritual sau simbolic. Din nou disjuncția dintre aparență și esență, despre care am mai vorbit: „Simultan rege gata de încoronare și biet Plantagenet/ pornit în exil, la primirea unei *diffidatio.* între ceea ce/ vedeți și ceea ce sînt, între cale și inimă - infinita/ călătorie."

Și în cărțile anterioare se întrezăreau ecouri din maeștrii spirituali, dar aici acestea nu mai sunt învățături

245 la care se face trimitere, expresii ale unei cunoașteri care vine din afara eu-lui, ci constituie tocmai interiorizarea plină de pasiune a luptei dintre efemer și peren, dintre adevărurile aparente și cele ale unei realități care se dezvăluie numai după trecerea chinuitoare prin probe inițiatice. „Proptit într-o mână de solul ce mă devoră,/ pînă la a fi doar un rest translucid pe o carcasă,/ vă vorbesc de dincolo de trup, straie și limbaj,/ fac găuri în țesutul moale de gumă, ca să înțelegeți unde se încolăcește în final orice călătorie, ca să întrezăriți/ același lucru prin toate cuvintele și membranele,/ același ecran pîlpîitor, meningele indigo, orchestratorul/ fără teamă-înghețat, senin, mut de groază, ca să fiu/ la înălțimea unei mărturii din bura prefirată-ntre viață/ și moarte, din realitatea de unde nu pot fi urnit" sună versurile poemului, ca un avertisment din interiorul acestei stări a sfâșierii, dar având clar, parcă, finalul căutării: „tot pe drum,/ vă-nșelați crezând că veți ajunge altundeva decât/ în inima voastră..."

Poetul este, iată, în ipostaza dublă a celui care merge pe calea vieții dar și a celui care i-a parcurs meandrele, i- a biruit înșelătoriile. Este și înlăuntru și înafară. In jocul de tarot, Nebunul nu are număr,

cartea lui este în joc dar și în afara lui, așa cum și în viață cei cu mintea rătăcită sau așa-zișii duși cu mintea sunt între oameni dar pare că viețuiesc într-o altă lume. Pentru oamenii obișnuiți nebunul este un rătăcit, pentru filosoful ermetic este un maestru, căci culoarea toiagului pe care-1 poartă este albă (ceea ce semnifică secretul; numărul simbolurilor pe care această lamă a tarotului le înglobează este însă mai mare) dar, ceea ce este cel mai important poate pentru el este faptul că atitudinea și rolul lui sunt acelea ale mersului

înainte. „Oricum nu mă puteți vedea întreg,/ ies din pagină, deși merg neîncetat,/ sînt cuibul imuabilității, urc în spirale,/ condurii mei roșii ard pământul,/ pașii mei vin dintr-o străveche artă a focului,/ jubilez mîngîind nemișcat/ mereu latura bună/ a unei lumi în schimbare.” în poem apare și *manikin,* manechinul, fantoșa, paiața goală pe dinăuntru, ispitele vane, omul care nu și-a depășit condiția de căutător de plăceri mărunte, împiedicând cunoașterea adevărată. El își clamează în urmă neputincioasele ranchiune în timp ce „Viața se înalță în operă". O sentință demnă de Roger Bacon, Albertus Magnus, Nicolas Flamei sau Fulcanelli.

Rezervată exclusiv bărbaților, doctrina esoterică a alchimiștilor se face simțită în opera unei poetese și, de bună seamă că o lectură mizând numai pe această cheie de interpretare ar dărui satisfacții majore celui care deține secretele descifrării acestor versuri mult mai în profunzime

decât o poate face acela care scrie aceste rânduri. Care nu poate decât să remarce faptul că ne aflăm în fața unei poezii de mare respirație compusă în linia modernismului, așa cum a fost el statuat poetic de Pound și de T.S. Eliot. Natural că în momentul acesta se naște o întrebare: dacă poezia Simonei-Grazia Dima este atât de apropiată de maeștrii tocmai enunțați, prin ce mai poate fi ea interesantă? Cu alte cuvinte, de ce să elogiem tocmai reluarea sau repetarea unui model? Pentru că mi se pare că modelul nu și-a epuizat încă resursele, iar direcția în care-1 valorifică poeta româncă mi se înfățișează ca una încă deosebit de fertilă, cu atât mai mult cu cât literatura noastră nu a avut timp să-și consume, să-și realizeze deplin etajul modernismului. A relua atât de târziu preocupări legate

247 de o astfel de matrice stilistică iarăși nu mi se pare caduc. Nutresc speranța că se află în continuare printre posibilii cititori destui dintre aceia care pot intra în rezonanță cu o poezie de această factură, dintre cei care nu pot face abstracție de lecturile imense acumulate când parcurg un text poetic, dintre aceia care se lasă vrăjiți de acest amestec insolit de autentic și de livresc din drumul unui poet care își dezvăluie căutările și revelațiile. *Helās,* nu mai putem fi decât livrești până și în cele mai chinuitoare sentimente cu care trecem prin lume și printre fantasmele scriitorilor!

„Prologul" are o încărcătură de real și de fabulos, de concret și de simbolic, o tensiune existențială și gnoseologică fundamentală, este un amestec de lumină și întuneric străbătut de

angoase și primejdii care îi conferă atmosferă de poezie europeană de prim nivel. Nu este repetabilă decât arareori în cuprinsul volumului. In pofida faptului că mesajele poemelor trimit către aceleași meandre ale drumului ascuns al celui care nu vrea să se cufunde în mlaștina cotidianului, să împărtășească jubilațiile oamenilor de rând. De aici simbolismul mai mult sau mai puțin transparent din ciclurile care alcătuiesc volumul, volum ce este structurat astfel dintr-o perspectivă, ca să spunem așa, ce ține de o anumită arhitectură, poemele revendi- cându-se uneori - tot în orizontul de sens al drumului - de la o oarecare epicitate, caracteristică, remarc din nou, a modernismului de tip Pound și T.S. Eliot, pe care scriitoarea și-i va fi însușit temeinic, desigur în urma studiilor sale de filologie engleză.

Deruta gnoseologică pe care o generează o viață de mare inițiat, cu traseele ei inaccesibile judecății comune, e conturată frumos într-un poem precum „Ofrandă aerului": „Așa vor fi cunoscute,/ din păcate, călătoriile tale, din 248

registre de amenzi,/ în timp ce tu peregrinezi mai departe, îți adori ca astăzi/ biletul, care apare la fel, neperforat, încât ești periodic/ prins și certat, iar istoria ta va fi reconstituită/ doar din acte - un caz plicticos de mare amendat”.

Nici unul dintre celelalte poeme nu se situează la înălțimea aproape miraculoasă a celui din deschidere. Unele pot fi chiar plicticoase, repetitive, goale Deși, cum spuneam, volumul are o noimă (sau o noemă) a lui în ansamblu, deși valoarea lui e dincolo de orice discuție, deși

semnalez, în treacăt, că avem, în ciclul „Calea crinului" încă un exemplu de transfer în poezie a unei simbolistici care vine dinspre mai multe zone ale culturii. După cum sunt semnificative cel puțin titlurile câtorva poezii: „Simpozionul și banchetul", *„Preparatio”,* „Cu guri sigilate”, „Ucenicie", „Căile beatitudinii". Stilul de acum inconfun- dabil al Simonei-Grazia Dima e prezent, categoric, peste tot, dar nimic nu mi se pare că ar egala „Matul acestui drum". Un poem inteligent, tulburător, scris cu o tensiune de mare literatură și cu o tehnică impecabilă, pe care-1 găsesc a fi unul dintre cele mai remarcabile din literatura română a ultimilor zece ani. In mod normal, ar trebui ca el să îndemne la eforturi de descifrare mult mai aplicate decât ceea ce am putut întreprinde aici, ermetismul lui s- ar cuveni să genereze o anumită emulație exegetică ca și o investigație făcută și cu uneltele proprii științelor oculte. Care de altfel sunt, se știe, de o mare poeticitate intrinsecă. Nu cred, de asemenea, în acest context, că mai e necesar că comentez cu amănunțime celelalte titluri din **Călătorii apocrife.** Poemul acesta este el însuși un întreg univers.

2003

CARTEA JUBILAȚIILOR SAU UN ALCHIMIST AL POEZIEI POSTMODERNE: OCTAVIAN SOVIANY

Am ajuns la poezia lui Octavian Soviany pentru că s-a întâmplat să citesc, în numărul 48 pe 1999 al „României literare", un text de o cuceritoare prospețime, de o inteligență rafinată și de un remarcabil meșteșug prozodic, „Pildă cu Domnul învățător". La foarte scurt timp, am văzut și grupajul de versuri din numărul 4849 al „Contemporanului", de aceeași factură ironic-ludică, și așa am dat - cu toate că avea cinci cărți tipărite mai înainte *(mea culpa!)* - de **Textele de la Montsalvat,** volumul editat în 1998 la „Axa", din Botoșani, în colecția „La Steaua. Poeți optzeciști". Mi s-a părut ciudat că o carte atât de insolită și atât de familiară totodată (sper să reușesc să mă explic în cele ce urmează) a stârnit prea puține reacții în presa literară.

Textele de la Montsalvat sunt rezultatul întâlnirii unui poet cu textele sacre, cu **Cartea Cărților,** ca să fim înțeleși. Dar și cu acelea ale marii literaturi să spunem laice. Nu știu ce ar fi Montsalvat. Poate un joc sonor care trimite la Montserrat, muntele din Spania numit de catalani Montsagrat, Muntele Sfânt, unde se află o celebră mănăstire benedictină, Santa Maria de Montserrat, în latineasca ecleziastică *salvatio* însemnând mântuire. Sau

Montsegur, locul unde s-a aflat ultima redută a catarilor, distrusă după un îndelungat asediu, la 1244, de către trupele trimise din ordin papal într-o cruciadă antioccitană, eveniment cu implicații imense în tradiția esoterică. Ori poate este vorba

de ceva ce numai autorul știe, un topos imaginar ori un cuvânt născocit, ca atâtea altele în această carte unde totul se derulează în marginile invenției câteodată serioase câteodată șugubețe; în fond, nu se poate pretinde întotdeauna criticii să fie mai inteligentă decât cărțile pe care le comentează.

„Pildă cu Domnul învățător” are ca loc de desfășurare, natural, o școală. Ca și „Pildă cu doi feciori”, ca și „Pildă cu Maria și Marta”, ca și încă foarte multe din volumul la care mă refer. Desigur că ne ducem imediat cu gândul la faptul că Octavian Soviany s-ar putea să fie profesor. Și chiar așa este, cum aflăm din scurta „Fișă bio-bibliografică" de la sfârșitul volumului; predă româna la un liceu din București, altminteri fiind născut la Brașov și absolvind filologia la Cluj. Dar apelul acesta la școală cred că trebuie legat mai ales de formația profund umanistă a scriitorului, în tradiția căreia învățătura, cartea ocupă un loc privilegiat.

„Se deslușeau prin tuburi de agat/ Scrâncioabele școlarii promenada/ Un saur verde scos la preumblat/ Și Țila care-o săruta pe Ada.“ (citez după „România literară", unde poezia apare cu unele modificări și fără greșeli de tipar, ceea ce scuză încredințarea către o revistă a unui text deja publicat). Timpul este unul în care mai supraviețuiau marii saurieni - poetul zice foarte frumos „saur", o prescurtare a unui cuvânt din vocabularul științific, adus pe terenul limbii vechi, unde se leagă fonic

 de „balaur" (care este și întruchiparea

Maleficului; a se remarca mai departe versul „Balaurul privea prin bolta cheii" și rostul acestuia în scenă), știindu-se, de altfel, opinia unor savanți că balaurii folclorici sunt relicve contemporane formării basmelor ale reptilelor mezozoice - care sunt scoși de zgardă la plimbare ca în serialul de televiziune „Aventuri în Epoca de Piatră". Școlărițele Țila și Ada, care se sărută cum fac în jocurile lor fetele, sunt nevestele lui Lameh, din **Biblie,** un urmaș al lui Enoh. Țila va fi mama lui labal, care a devenit tatăl celor care trăiesc în corturi și păzesc vitele, și a lui lubal, tatăl celor care cântă cu alăuta și cavalul. Ada l-a născut pe Tubalcain, cel care întemeiază neamul făuritorilor de unelte de aramă și de fier, cum va fi vorba mai departe:

„Cum clopoțelul tocmai ne vestea/ Din cancelarii prima zi de școală/ Iar Tubalcain meșterea ceva/ Cu un ciocan pitic și-o nicovală// Și-n timp ce susurând clipocitor/ Balaurele spân spunea aporii/ Enoh stătea frumos într- un planor/ Privindu-și din carlingă verișorii". Acest Enoh (numele vine de la un cuvânt ebraic semnificând „învățătură", „consacrarej despre care e vorba aici, este fiul lui Cain și nu este cel care se trage direct din Adam, fiind tatăl lui Matusalem. Autorul îl încurcă intenționat pe primul, despre care e vorba în poezie, cu cel de-al doilea, care este și cel care a zburat cu îngerii lui Semyaza în cer. Efectul este de un suprarealism desăvârșit, peste tot, de altfel, poetul sin-cronizând epoci, personaje, elemente de decor, tehnologia constituind glazura acestui to(r)t dulce și arătos. „Cu pălăria lui de mexican/ Scoțân- du-și din servietă partitura/

Atunci lubal s-a așezat la pian/ Și toată clasa a bătut măsura". Spuneam că lubal e 252
părintele cântăreților, iar costumarea lui cu pălărie de mexican îl face un personaj din filmele lui Melies, la imaginea cărora se adaugă sunetul pianului. „încât înveselit de-așa bairam/ Ițindu-și colo dinții lucitorii/ Se fericea sub burnus unchiul Ham/ Fiindcă-i umblau la școală negrișorii".

Nu cred că Octavian Soviany ia **Biblia** în răspăr făcând din înlănțuirea de nume și de evenimente din **Scriptură** o atmosferă voioasă, de carnaval. El râde asemenea lui Boccaccio, a lui Chaucer și a lui Rabelais privind mai ales la tâlcul umanist al poveștii și făcând din personajele sale nu purtătorii unui mesaj de avertizare ci ai unuia, mai blând, dar cu aceeași țintă: buna înțelegere a tuturor sub protecția Tatălui celest. Ham este, după o idee veche, originată chiar în **Geneză,** strămoșul semințiilor negride, iar participarea progeniturii lui la aceeași școală, vegheată de același Domn învățător ca și celelalte neamuri, are îndrăzneala naturaleții, tipică ideilor renascentiste, și noblețea etică a celor iluministe. Imaginile fac deliciul acestei istorii al cărei înțeles se arată o lecție pentru fiecare într-o lume în care toleranta nu e decât un discurs frumos spus de către oameni intoleranți în străfundul inimii lor: „Iar Domnul nostru blând de la primară (ceea ce vrea să sugereze copilăria omenirii, când neamurile nu se diferen- țiaseră până la a se urî - n.m., R.V.)// Ne arăta ieșindu-i vai prin frac/ (La Ada și la Țila cea posacă)/ Un nuc de cocos cu frunziș opac/ Și chioșcuri sus pe fiecare cracă// Ulcioare cu

șerbeturi aurii/ Ciocănitori pocnind iabraș din rostru („cioc"; de fapt, în română nu se spune „rostru" ciocului de pasăre, figura este splendidă, pentru că face simultan apel la limba latină și la imaginea botului de

253 corabie - a se vedea elementele rostrale din arhitectură și din sculptură - pentru a readuce cuvântul la rădăcinile limbii noastre)/ Cutii cu greieri care fac cri-cri/ Și îngeri care joacă popa prostu".

Vârsta de aur în viziune suprarealistă. Edenul în registru comic. Un idilism glumeț, unde ironia este tandră, nu sarcastică. Totul este numai fericire și jubilație, într-o ecuație a imposibilului plauzibil („doctrina", ca să spunem așa, Walt Disney). Și încă nu există aici spațiul pentru a comenta mai mult figurile de construcție; contez pe complicitatea cititorului care va ști să interpreteze și va gusta, de pildă, sintagma „îngeri care joacă popa prostu". Dar Octavian Soviany este un poet cu prea multă intuiție ca să rămână în această atmosferă plutitoare sau, cum ar fi spus un înaintaș, „slavă stătătoare". Ultimele versuri ale „Pildei cu domnul învățător” rup vraja timpului suspendat al Paradisului și fac începutul istoriei: „Dar Domnul nostru fluturând din cap/ (Balaurul privea pe bolta cheii)/ A scos atunci compasul din dulap/ Și și-a privit blajin învățăceii// Storcând în lighenașele de zinc/ Trei stropi de sânge mari din Zgârietură/ în timp ce clasa intona cling-cling/ Noi suntem pomul vieții din Scriptură".

Este, poate, cea mai frumoasă și mai mișcătoare poezie a cărții. Rar se mai întâmplă să

găsești atâta bucurie luminoasă în versurile unui poet contemporan. Aceasta nu este o **„Biblie hazlie".** E drept că nici una prea canonică. Poezia lui Octavian Soviany se alimentează, așa cum spuneam, dintr-un umanism care este trăsătura esențială a ultimelor secole în gândirea și în arta universală. Care este și una dintre trăsăturile învățăturii christice. Poetul are ceva ce lipsește - în ciuda aparentei

254 utilizări a acelorași mijloace - generației noastre postmo- derniste. Scrie cu un suflet luminat de patima unei iubiri de oameni care nu transpare din textele optzeciștilor, cu care este congener și în multe privințe afin.

După cum nu mai transpare nici din celelalte ale sale, chiar în cuprinsul volumul pe care-1 discutăm. De aici înainte, până la sfârșitul cărții, citim o poezie de un gust și de o artă aproape impecabile dar fără generozitatea uriașă a celei pe care tocmai am citat-o aproape integral. Abia în grupajul pomenit din „Contemporanul" și intitulat „Cartea cea mare a Breviarului” altitudinea aceasta filosofică, umanistă este redobândită, însă cu accente ceva mai grave.

Cum se poate vedea și din exemplele citate, Octavian Soviany stăpânește admirabil versificația, ceea ce puțini poeți mai pot la ora aceasta. Intr-un poemasion eroi- comico... din ciclul „Cartea Istoriilor”, numit „Istoria cu Manole sau Căruța lui Tespis sau Marile imposturi” fiecare tablou are alt tip de picior metric și alt tip de rimă și de organizare a strofelor (ca în **Levantul** lui Mircea Cărtărescu), fiecare trimițând la un stil din

evoluția poeziei române. Fapt care probează și o cultură poetică remarcabilă dar și o capacitate puțin obișnuită azi de artizan al versului clasic.

Și, peste toate acestea, o înclinație pentru folosirea cuvintelor rare - atunci când, cum am spus - nu le inventează, și mai ales pentru cele arhaice, pe care le transferă în chip cât se poate de firesc în poezie. „Aș vrea să fiu un plin de nevricale/ Și arțăgos bolnav închipuit"; „Prin pâlnii străvezii de malachită"; „Onor clienții sunt plătiți de țal/ Cu-n bine cântărit picior în spate"; „în timp

255 ce transpirând din abundență/ Plodim pe salteluță ferentari"; „De asta zic: Amorul merge strună/ Oricât ai fi bre Mache de gubav"; „Să țin de vineri până vineri post/ Iar șefului să-i perii macferalanul"; „Că vine farmazoanca și vă schimbă/ Strâmbând din nas numai așa un pic/ Sau bălmăjind descântece sub limbă/ Din fercheși tiști („tist de vardiști", vă amintiți? - n.m., R.V.) în fercheși cai de dric". Ecourile din Topârceanu sunt perfect audibile, ca și inspirația dimoviană, dar limba aceasta, pentru cine are ocazia să parcurgă volumul în întregime, se vădește a fi nu neapărat una a scriitorilor noștri de ieri, ci mai curând a marilor noștri traducători, a celor care, ca Leon Levițchi sau Romulus Vulpescu, au adus magistral pe românește capodopere ale literaturii universale.

Și dacă ar fi să continue cineva munca lor, nu văd un mai înzestrat urmaș decât Octavian Soviany.

2000

Profeție și damnare

Rar un spirit atât de dramatic lucid și atât de pătimaș inflamat împotriva relelor lumii precum Dan Stanca! Exaltarea cu care scrie poate să pară multora dintre noi anacronică. înverșunarea cu care penița lui susține tradiția, energicele elogii aduse mentalității sacramentale, diatribele acide la adresa lumii moderne îl singularizează între romancierii contemporani de la noi și probabil că și de aiurea. Eseurile pe care le-a risipit prin reviste adunându- le apoi, în parte, într-un volum cu titlu elocvent pentru ceea ce urmează **(Veninul metafizic)** sunt pline de tumultul afirmării unui crez cel puțin ciudat în atmosfera de prag dintre milenii unde tehnologia pare să guverneze într-un mod determinant viața unui număr din ce în ce mai mare de locuitori ai planetei.

Lumea se adâncește într-o tot mai profundă criză, afirmă Dan Stanca urmând exemplul lui Rene Guenon pe care l-a descoperit probabil tocmai când era cel mai puțin potrivit, adică la vârsta când conștiința pură și însetată ca o iască a adolescentului este gata să se îmbibe de cele mai incendiare sau de cele mai sceptice concepții. Extreme în orice caz. Este timpul când se formează

revoluționarii de profesie sau când marii asceți își întrezăresc drumul desăvârșirii de sine printre cețurile și stâncile tentațiilor.

Este perioada când amprenta unei gândiri seducătoare prin cheia pe care pare ca o promite pentru dezlegarea tuturor întrebărilor fără răspuns se încrustează pentru totdeauna, croind destine sau năruindu-le. Criza lumii moderne. Romantismul pesimist al celor mai multi dintre tineri poate rezona până în străfunduri la astfel de mesaje primite din partea unor autorități creditabile în ochii inocenți ai celor nedeprinși cu lumea. Și poate prea puțin apți să se angajeze ca toți ceilalți în ceea ce Darwin sintetiza în expresia *struggle for life.* Acești tineri rămân să poarte însă războaiele lor. Ca profeții biblici. Cu verb ardent, cu forță de sugestie, cu darul fascinației pot să înfioare pe oricine vorbind despre racilele și păcatele contemporanilor. Despre decăderea la care s-a ajuns.

Oare nu trebuie să concedem că fiecare perioadă și-a avut „criza" ei? Că, într-un fel sau altul, și timpul lui Ieremia, și al lui Osea, și al lui Savonarola, și al lui Eminescu au putut părea decadente în comparație cu cele care le-au precedat, văzute idealizat, prin optica reducționistă care aureolează tot ce înseamnă amintire sau trecut în general? De la maestrul său, Guenon, pe care l-a cunoscut prin intermediul unui cerc de studiu întemeiat de Vasile Lovinescu, a putut Dan Stanca să-și însușească punctul de vedere potrivit

căruia ne aflăm sub imperiul unor semne care prevestesc sfârșitul unei lumi. Cum toate acestea s-au mai spus - de amintit acțiunile și predicile profeților biblici -, cum ne găsim chiar la o trecere dintr- un mileniu într-altul, cum la fiecare mie de ani pare că spectrul Apocalipsei se va năpusti peste pământeni, Dan Stanca nu face, în această privință, decât să se înscrie, mai mult sau mai puțin conștient, într-o tradiție. Care are, natural, corsetul ei. Romanele lui sunt dominate de o

atmosferă s. .ibră, răuprevestii are, personajele lui teoretizează trecerea lumii prin Kali Yuga, iau în derâdere artefactele civilizației, mașinile care simplifică viața omului, vitupereaza împotriva științei, sociologia o găsesc pernicioasă, matematica e statistică și, prin aceasta, iluzorie, psihanaliza e un pericol mortal, artele sunt corupte, religia s-a vulgarizat, sacerdoțiul și-a pierdut misterul.

Profetismului îi este propriu un radical revoluționarism, dacă mă pot exprima așa. Oricât de frumoase sau de spectaculoase în expresie cuvântările, pericolul pândește dincolo de ele. A fi luat în serios articolele lui Mircea Eliade care exaltau spiritul legionarist ar fi avut același efect ca și lectura, cu aproape o sută de ani mai devreme, a **Manifestului Partidului Comunist.** Jerbele de artificii pe care le lansează Cioran în **Schimbarea la față a României** ce altceva sunt decât expresia unui profetism fără frâne, a unei turbulente porniri de a schimba lumea înfruntând, de fapt, logica ei intimă, legile pe care i s-a clădit

istoria (nu comentez acum cât de bună sau de rea, dar poate ceva mai blândă fără profeți și profetism)?

Neîndoielnic, bune sunt intențiile profeților. Dar să ne ferim de mijloacele de a face acest bine care nu alege! Ca literatură, aceasta poate fi interesant. Poate chiar să aibă motivație în cruzimea vieții reale. Romanele lui Dan Stanca - fie că sunt inspirate din atmosfera din timpul regimului de dictatură comunistă, fie din cea tulbure, mâloasă, a revenirii căznite și încâlcite la un capitalism care se lipește greu pe spiritul unor popoare cu psihologie asiatic-feudală - sunt străbătute de acea rază neagră a dezolării, a lipsei de speranță. Mizeria domnește pretutindeni, iar izbăvirea de mizerie se face la Dan Stanca pe calea fantasticului. El știe bine, totuși, de la Guenon, că

259 nu e adevărat nici un sfârșit, că acesta e numai turnanta către un alt început. Balansul dialectic între spiritual și material face ca una sau alta dintre cele două dimensiuni să prevaleze. Dar asta numai o conștiință idealistă de nevindecat poate accepta. Pentru că tot ce vorbim nu e decât construcție teoretică, model didactic, precum alcătuirile care imită atomul din laboratoarele de fizică.

Pentru că ni-1 cunoaștem atât de bine, veacul nostru nu ne mai pare dintre acelea de care s-ar putea învrednici „cronicarii și rapsozii". Trăim oroarea în priză directă, vedem morți adevărate pe ecranul televizoarelor (chiar și anunțate, nu-mi iese din minte zguduitoarea întâmplare a unui femei care și-a dat foc în piața mare a Craiovei în timp ce soțul ei împiedica mulțimea - care sărise,

din reacție instinctivă, omenească, să o salveze - să se apropie de ea), realitatea lumii noastre arată terifiant precum corpurile omenești dezgolite de piele și plastifiate organ cu organ, fascicol de mușchi cu fascicol de mușchi de profesorul Gunther von Hagens.

Literatura lui Dan Stanca este și ea produsul acestui veac (în sens generic, nu strict calendaristic). Ca scriitor, reacția lui este promptă, vie, sensibilă, puternică. Direcția ei însă nu știu dacă este cea bună. Nu e vorba aici de literatură în sensul realismului socialist și nici de tezele revoluției culturale. Scriitorul român, autor al **Aripilor Arhanghelului Mihail** și al **Mormintelor străvezii,** vede peste tot înfățișările Fiarei apocaliptice, identifică Marea Prostituată cu America, așa cum alții au făcut-o cu Roma, așa cum un personaj din **Război și pace** utilizează un calcul matematic naiv pentru a asocia numelui lui Napoleon numărul Fiarei. Nu este o probă de scrânteală, este un autor care își urmărește programul până-n pânzele 260
albe. Până colo încât devine un narator prea implicat. Care în **Ritualul nopții** pune în seama unuia dintre cele două personaje feminine principale teoria pe care a dezvoltat-o el însuși într-un eseu apărut acum vreo șapte- opt ani într-o revistă și intitulat „Continentele Apocalipsului".

Nu am posibilitatea să-mi dau seama cât și cum este initiat Dan Stanca. Toate cărțile lui, de la cea de debut, **Vântul sau țipătul altuia,** până la cea mai recentă, **Domnul clipei,** mustesc de referințe din literatura ezoterică, de simboluri ale Tradiției. Pe o singură pagină din **Ritualul nopții** pot fi

întâlnite nu mai puțin de nouă titluri din această literatură, între care **Zodiacul** lui Andre Barbault, **Rosicrucianismul** lui Frances Yeates, **Yoga tantrică,** de Evola, **Islamul și Graalul,** de Pierre Ponsoye, **Noua gnoză,** a lui Abellio. Și tot aici, informații aproape luxuriante despre ordinele cavalerești și lojile masonice care s-au întemeiat sau și-au avut sediul la Lyon. Pentru cine-i citește literatura, Dan Stanca apare ca un obsedat de metafizică dar și de pulsația materiei. Intre *Pumșa* și *Prakriti* - sfâșierea unei conștiințe pentru care epoca în care trăiește este rezultatul acumulărilor de sfârșit de ciclu cosmic.

De proporții uriașe este și dezolarea tragică din romanele lui Dan Stanca. Nu este de așteptat să creadă cineva că trăiești în cea mai bună dintre lumile posibile locuind într-un București aflat sub teroarea câinilor cu și fără stăpân, amenințat la orice pas de o posibilă vizită a hoților în propria ta casă, de a fi tâlhărit în plină stradă, de a fi victima sadismului ludic și criminal al vreunei bande de puștani, amenințat de imposibilitatea de a asigura familiei hrana zilei de mâine, îngrețoșat de

261 fandoselile ipocrite a tot felul de politicieni autohtoni sau emisari politici de prin alte părți, fără speranță, fără lumină. Dar Dan Stanca împinge totul cu adevărat la proporții apocaliptice. Până și personajul-narator poate fi un monument de abjecție, cum se întâmplă cu cel din **Ultimul om** sau cu cel din **Domnul clipei.** Nu e de așteptat să apară mântuirea în vreun fel. Tema fantastică, prezentă în toate cărțile lui Dan Stanca, până la saturație, până la manierism, nu e o modalitate de evadare din real ci expresia

amenințătoare a forțelor întunericului, care tind să ia lumea în stăpânire. Avem de-a face cu un profet sumbru, care-și ridică avertismentul cu atât mai înspăimântător cu cât vocea lui nu izbucnește din instinctul primitiv, al vechilor iluminați din pustiul Sinaiului, ci dintr- o cunoaștere pe jumătate intuitivă, pe jumătate rațională. Care are viziuni îmbrăcate în doctrinele brahmanice dar și în simbolismul elaborat, sofisticat, al misticii creștine.

„...Acel bărbat întins în coșciug era mai viu decât toți viii din jur. Pe cer, oasele sale nenumărate construiau deja scara pentru a urca spre pajiștile arse de iubire ale Paradisului..." Astfel se încheie **Domnul clipei,** cel mai sumbru dintre romanele lui Dan Stanca. Mântuirea este posibilă. Dar numai prin suferință și moarte.

Maladia scepticismului

Eustache Deschamps, un poet francez care a trăit aproximativ între 1340 și 1406, se exprima cam în felul acesta în legătură cu epoca sa: „Vreme de durere și de ispită,/ Veac de plânset, de pizmă și de chin,/ Vreme de

lâncezeală și de stricăciune,/ Veac ce duce către sfârșit,/ Vreme plină de groază, care face totul greșit,/ Veac mincinos, plin de trufie și de pizmă./ Vreme fără cinste și fără judecată dreaptă./ Veac cufundat în mâhnire, care scurtează viața". Nu era singurul care practica tânguirea amară, care melancoliza... furios asupra relelor lumii fără să

acorde vreo șansă vreunei viziuni optimiste. Așa scriau și Jean Meschinot, și Olivier de la Marche, și Georges Chastellain, poet al Curții Burgundiei și cronicar al lui Carol Temerarul. Johan Huizinga, din a cărui carte, **Amurgul Evului Mediu,** am extras aceste versuri și aceste exemple, afirmă că „în secolul al XV-lea nu era în uz /.../ să aduci laude vieții și lumii”.

Și tot Huizinga zice mai departe - comentând în treacăt byronismul și observând că atitudinea sceptică revine din timp în timp în istoria culturii - că este ciudat că minților Occidentului, „cu cât se află mai aproape de viața lumească, cu atât mai sumbră le este firea".

Imprecația asupra contemporaneității și exaltarea timpurilor de demult pot avea la bază moda - care, în ce privește secolul al XlV-lea francez, dar și cel german (Italia era dominată de o mentalitate mai luminoasă), avea să dispară sau să se estompeze numai abia cu pătrunderea ideilor Renașterii - ori firea artistului. Exclamația învă-țatului german Ulrich von Hutten, mai târziu, în jurul lui 1500, *O saeculum, o literae, jilvat vivere!,* des invocată, exprima încă doar bucuria intelectuală în fața creațiilor livrești

în cazul lui Dan Stanca, un caz, aș spune, exemplar și el pentru istoria culturii, acționează ambele dimensiuni. Moda pe de-o parte (folosesc aici un termen care, în acest

263 context poate părea paradoxal, dar cred că se cuvine să acceptăm, de la Fernand Braudel citire, că marile mișcări ideologice nu pot fi văzute numai pe durata scurtă a istoriei), pentru că opera lui de

până acum s-a scris în apropierea unui prag milenar (anul 1000 făcând, la rândul lui, să se nască destule spaime și dând multă apă la moară profetismului), ca și firea și formația sa pe de altă parte.

O cercetare asupra operei lui Dan Stanca ne va revela o unitate remarcabilă între ideologia eseurilor (chiar a intervențiilor sale publice - interviuri, dialoguri la radio, discursuri cu ocazia unor lansări de carte) și a romanelor ca și a povestirilor pe care le-a publicat. Autorul **Veninului metafizic** scrie cum gândește. Literatura sa este expresia unui mod de a vedea lumea și de a-i gândi salvarea. „A fi scriitor sau a fi profet? A-ți risca ființa pentru a ajunge să crezi în fantasma pe care mintea ta o secretă scăpând-o de inutilitate și dându-i forța unei posibile viziuni sau a nu risca, mulțumindu-te cu laudele și laurii celor care habar n-au că există o înspăimântătoare ierarhie: fantasmă-viziune-profeție?" - se întreabă într-un eseu din **Simbol sau vedenie,** intitulat chiar „Scriitor sau Profet?". Scrie pentru că în disperarea „acestui secol" (cel trecut, al XX-lea, se înțelege), profețiile sumbre „au coborât în carne", iar genocidul a devenit „element cotidian". Deși, în linia doctrinei spiritualiste pe care a îmbrățișat-o, mai curând nu crede în artă. „Dacă nu ar fi existat Frumosul, dacă oamenii nu s-ar fi gândit la calitatea lucrurilor de a fi frumoase, lumea ar fi putut avansa fără să-și simtă decadența" („Ultimele altare", în **Simbol...).** Contradicția pe care o sesizăm, ivită prin folosirea verbului „a avansa",

264 denotă încă o dată inutilitatea și contradicția fundamentală a concepției lui Dan Stanca. Dar tocmai inutilitatea aceasta este generatoare de frumos. Iar fără frumos - să mi se ierte acest truism - n-ar exista nici literatură.

De fapt, cea mai mare și mai adevărată profeție, cea mai autentică situare în sfera Tradiției ar fi tăcerea, zic, observând că a avansa nu înseamnă decât intrarea în progres, lumea Tradiției fiind însă una încremenită. 0 „slavă stătătoare", cum ar fi spus Ion Barbu. Ceea ce e valabil numai ca literatură. Din acest cerc aporetic Dan Stanca evadează printr-un subterfugiu: „Rostul frumosului în condițiile vremurilor depresiv-moderne este acela de-a sensibiliza nu atât gloria Ființei, cât retragerea ei“. De aici, aventura scriitorului poate să înceapă. Justificarea umanului, motivația actului de a da frâu unei porniri irepresibile care se cheamă talent, înzestrare, nevoie de a se manifesta simbolic. Intre rigoarea absolutistă a unei ideologii duse până în consecințele ei ultime și palpabila, via pornire a sufletului, poate chiar orgoliul de creator (deși creația e, după Dan Stanca, urmaș al atâtor veștejitori ai creației la nivel uman, o maimuțăreală a actului demiurgic), firea autorului trebuie să aleagă să fie ea însăși. Adică asumându-și contradicțiile doctrinei pentru a da glas sincerei porniri artistice.’ Imensa dramă conținută în cărțile lui Dan Stanca din această sfâșiere între idealul ascetic și hedonismul creației artistice pornește și nu din aparențele la care ne trimit textele ce dezvăluie și înfierează racilele veacului.

Altminteri, teoria învăluirii și dezvăluirii prin artă, foarte cunoscută nouă și din comentariile care s-au făcut la Dante, dar și de la Blaga, de exemplu, ca să nu mai vorbim de maeștrii celui despre care discutăm[265] aici, Rene Guenon și Vasile Lovinescu, pare un artificiu ludic. Zice Dan Stanc

a:
„în
An
tic
hit
ate
și
în
Ev
ul
Me
diu
era
u
ap
rec
iați
toc
ma
i
art
iști
i
car
e
ști
au
să
asc
un
dă
su
b
văl
ul
ver
sur

ilor lor înalte adevăruri spirituale și nici idee cum să le aducă la vedere, la o lesnicioasă înțelegere.

.." Dar niciodată ascunde rea nu poate fi perfectă, chiar rândurile acestea ne dau de înțeles că există

totuși acces la ce e mascat în haina textului. Or, dacă ceva e ascuns numai pentru a fi găsit, chiar dacă

do
ar
de
căt
re
elit
ele
inițiat
e,
atu
nci
o
log
ică
si
mp
lă
dă
râ
mă
tot
eșa
fod
aju
l
ca
mu
flaj
ulu
i. A
fac
e
să
um
ble
pri

n
lu
me
op
ere
es
ote
ric
e,
am
uz
ân
du-
te
că
uni
i le
pri
ce
p
în
tim
p
ce
alți
i
tre
c
pe
lân
gă
ele
făr
ă
să
va
dă,

e o probă de imensă vanitate.

„Firește - scrie în **Veninul metafizic -** între creație și Principiu chiar și în vârsta de aur a existat necesara și imposibila de acoperit diferență, dar una este a ști că te desparte de Dumnezeu un fir de păr și alta să nu știi că te desparte tocmai pustiul ignoranței". Formulări care amintesc de stilul forjat în focul metaforei tipic generației ’30 (de altfel, Dan Stanca s-a ocupat pe la începutul anilor ’90 de reeditarea anastatică a revistei „Kriterion", devoțiune care indică și modelul și dorința, poate subconștientă, de perpetuare a acestuia). Pentru imaginația mea cât se poate de terestră, distanța de un fir de păr poate fi mai dureroasă decât ignoranța. Ignorantul e fericit. Cel care, aproape fiind, percepe distanța, despărțirea poate avea, plină, descurajatoare, dimensiunea tragismului.

Din când în când, acest scriitor atât de special devine conștient de contradicțiile la care aderă. încă un motiv care să-i sporească scepticismul aproape maladiv. „Trăim o epocă pulverizată și în același timp incapabilă să 266

nuanțeze. De o parte se aliniază cosmopoliții, tehnocrații, cei care rad trecutul fără nici o tresărire și jură numai pe un prezent și, evident, un viitor maxim dinamizate și eficientizate. De cealaltă parte sunt rândurile la fel de ridicole ale celor care văd în trecut un fel de citadelă a adevărurilor strămoșești și care nu înțeleg că fără o primenire a propriei mentalități ajungem apărătorii unor tezaure moarte." Cei care își amintesc articolele pe care Dan Stanca le-a scris în paginile „LA&I“, în anii ’94-’97, împotriva ideilor profesate de Horia-Roman Patapievici, care susținea ieșirea mentalității românești de sub zodia arhaismului și a autohtonismului, vor desluși imediat ilustrarea acestui principiu.

Spuneam, în rândurile de la început, despre faptul că literatura lui Dan Stanca se înscrie într-o modă. Este vorba, cum am încercat să arăt, și de psihoza caracteristică finalurilor de secol și mai ales celor de mileniu. Dar mai este, în același timp, și o înscriere într-o „deplasare spre negru" despre care am scris în altă parte și pe care am detectat-o în multe creații poetice ale deceniului al zecelea. O poetică a golului, a obscurităților, a pustiului, unde domină tonurile întunecate face parte, probabil, dintr-o anumită vibrație a acestui timp. Pentru că finalul celuilalt secol, al XIX-lea, a fost marcat de efervescența flamboaiantă care s-a numit *„La belle epoque”.* Simultan cu răspândirea acelei „boli" a dezabuzării și disperării interiorizate care a căpătat denumirea de *mal de siecle.* Iar Dan Stanca are ca punct comun cu toate acestea faptul că scriitura sa este una profund poetică. Scriitorii

apocaliptici denotă o impresionantă imaginație poetică dublată de o rostire pe măsură. Autorul **Ritualului nopții**

267 nu face excepție. Mai mult, parcă pentru a confirma integral comentariul lui Huizinga, el se află foarte aproape de o percepție hiperacută a vieții lumești.

Un furios

Perioada tulbure și plină de greutăți pentru omul de rând care a urmat evenimentelor din decembrie 1989 nu cred că și-a găsit până acum un descriptor mai bun decât Dan Stanca. Dacă vom avea bunăvoința necesară, vom putea observa că - într-o anumită latură a lor - romanele sale reiau, pe un alt registru, tematica proprie literaturii „tinerilor furioși" din Anglia anilor ’50. în literatura română a ultimului deceniu în mod straniu nu-i găsim echivalent, cu toate că, teoretic, aceleași condiții ar fi putut genera aceleași reacții din partea scriitorilor. Nici măcar George Cușnarencu, al cărui roman, **Ultimul lisus, magnificul** tinde către un fel de răsfrângere a meandrelor unui timp care este cel al „pescuitorilor în apă tulbure" (am citat, evident, titlul lui Balzac și nu fără temei, cei zece ani care ar putea fi considerați o Restaurație *sui-generis* nu și-au găsit romancierul în literatura română) nu a izbutit să zugrăvească această frescă, aflată într-o dinamică debordantă, a îmbogățirii din afaceri nebuloase, a marilor falimente, a disperării, dezabuzării, a eșuării în

erotism sordid, drog sau bigotism. Unele ecouri au venit dinspre cinematograf. Și, dacă e să păstrăm termenii comparației, valului „furioșilor" britanici le-a corespuns acel curent numit *free-cinema*\ de altminteri, unele dintre operele care au constituit reperele literare ale momentului, precum

268 cărțile lui David Storey, au ajuns să fie ecranizate. Așadar, abia dacă ne mai amintim de filmul lui Nicolae Margineanu **Privește înainte cu mânie** (parafrază mai mult decât transparentă la pelicula lui Tony Richardson, realizată, la rândul ei, după o piesă a lui John Osborne) sau de acela al lui Dan Pita, **Pepe și Fifi.**

Dan Stanca este un scriitor care-și asumă suferința. Nu este locul pentru explorări psihanalitice sau psihocritice (cum nu a fost nici altă dată și cum nici nu va fi, pentru un motiv pe care l-am detaliat în eseul „Limitele psihanalizei), să remarcăm doar că personajul-narator își arogă cele mai sordide situații sau legături sentimentale.

„Ușor, râgâind, plescăind, mugind, behăind, în așternutul meu călduț, fetid, în propria substanță neprimenită de mult, fără să dau drumul la geam, fără să aerisesc, ca un cocon îngropat în ogorul strămoșesc, în ogorul național, care nu mai are nevoie de aer ca să respire și trăiește în ritmul lent al vieții bacteriene, subliminale..." sună frazele de început ale romanului **Ultimul om.** Eroul din această carte scrisă la persoana întâi își mărturisește pentru prima oară în literatura română (este, desigur, o convenție narativă, dar autorul a manifestat un curaj imens pentru a crea un astfel de personaj), condiția unei sexualități

deviante (nu iau în calcul, aici, memoriile lui Ion Negoițescu, am în vedere doar dimensiunea ficțională). El aspiră numai către limite dincolo de normal: „Să nu mai simt nimic, aceasta era deviza mea, aceasta este... Să fii mort și să-i omori și pe ceilalți prin moartea ta, să nu mai răspunzi la nici un stimul, să privești disprețuitor orice act de eroism, să nu mai vrei să schimbi nimic, să vezi cum crește mizeria centimetru cu centimetru și să nu

269 reacționezi, să fii ultima consecință a gândirii lui Cioran și Beckett, să fii subterana subteranei..."

Personajul central din **Muntele viu** trăiește cu două femei în același timp. „Amândouă babe, trecute mult de patruzeci de ani, una slăbănoagă, deșirată, descărnată, alta corpolentă, dar având șunci lamentabile în dreptul taliei, cute groase, brăzdându-i abdomenul, amândouă babe, de treabă, fără pretenții, fără mofturi, amândouă nemăritate, singure, așteptându-mă să le încalec și sperând de la mine și altceva în afara actului sexual plicticos, mecanic, din care îmi reveneam buimăcit..."

Andrei Hossu, ziaristul din **Ritualul nopții,** întreține și el o legătură cu o femeie aflată mult sub condiția lui intelectuală. Aceasta, fără a trăi din practicarea amorului, nu-și putea imagina viața în lipsa acestui ingredient. Andrei Hossu se prezintă și el ca un tip cu trăiri mai speciale (probabil că psihopatologii l-ar categorisi drept mizofil), găsind tocmai în lipsa de înălțime spirituală a partenerei și în dezgust sursa voluptății: „Ea începuse' să-l gâdile într-un mod

extrem de plăcut, mai ales că, asociat cu scârba din suflet, îl aducea într-o stare de excitație fără egal. In ultimul moment, înainte de-a-și pierde complet luciditatea, recunoscu în sinea lui că nici un act sexual nu e mai intens decât acela realizat în condițiile lehamitei sufletești. Plăcerea se concentrează atunci numai și numai la nivelul senzorilor și, chiar dacă după ce totul se termină cazi într-o scârbă și mai adâncă, se poate spune, totuși, că a meritat."

Și iată o scenă din **Aripile Arhanghelului Mihail** care amintește de literatura „tinerilor furioși", la care am făcut apel: „Acasă nu mă aștepta nimic. Maria începuse

270 să spele rufe, dar mașina automatică se defectase. Mulțumirea mea era aceea că ea nu se enerva niciodată. Altă nevastă ar fi tunat și ar fi fulgerat din cauza unei asemenea belele. Maria însă mă aștepta liniștită. Văzând balta care apăruse sub mașină, m-a pufnit râsul înțelegând cât de neisprăviți și de nepricepuți suntem amândoi. Mi- am pus un păhărel de țuică făcută din boasca de anul trecut. L-am băut cu înghițituri mici, apoi mi-am turnat altul; gândurile se derulau în voie, nestingherite de mizeria din casă." Această țuică „din boasca de anul trecut" e un indiciu destul de elocvent pentru situația de crâncenă bălăceală în noroiul unei existențe fără bucurii, denudată de orice urmă de ceea ce s-ar putea numi umanitate înaltă, supusă numai unei pătimiri ce ține de aspectele prozaice dacă nu de-a dreptul joase ale existenței.

Și, cu toate acestea, scrisul lui Dan Stanca este unul profund religios, cum remarca, în câteva

rânduri tipărite pe pagina de gardă a romanului adineauri citat, Cezar Baltag. Scriitorul român, pe care în urmă cu doi ani Alex Ștefănescu, într-o cronică din „România literară", îl vedea drept un legitim candidat la Premiul Nobel, este dintre aceia care știu, ca și nefericitul Ladima, că „Hrăniți cu putrezime, de asemeni,/ Se-ngrașe nuferii suavi și gemeni./ Eu, plin de bale și vâscos, greu lupt/ Alăturea, din soare să mă-nfrupt.“

Cum spune în **Contemplatorul solitar,** carte dedicată operei lui Vasile Lovinescu, „dacă tocmai «răzvrătitul» Lucifer este agentul frumuseții (am discutat mai sus despre avatarurile ideii de frumos la Dan Stanca - n.m. R.V.), aceasta trebuie să dea de gândit. Oare nu înseamnă că nu e vorba de nici o răzvrătire? Că Răsăritul a înțeles

271 dintotdeauna acest lucru, iar marii săi mistici, până la Grigorie Palamas, Serafim de Sarov sau Paisie Velicikovski, au văzut în natură nu un pericol, ci chipul ascuns, apofatic, al Divinității?/.../ E amuzant de sesizat că ceea ce inițial reprezintă consecința unei grave perturbări a echilibrului omenesc, ajunge să se erijeze în factor terapeutic."

Ținta lui Dan Stanca nu e să picteze numaidecât lumea în care trăiește, deși, cum vom vedea, e aproape de neegalat în această privință, scriitorii contemporani având multe de învățat de la el. El se dovedește, păstrând proporțiile, un „furios al Domnului", cum suna titlul unei cărți care se ocupa de câteva figuri din istoria fanatismului religios, și nu doar un autor care se revoltă împotriva societății corupte Qa Dan Stanca, termenul de „corupt" se încarcă automat cu

semnificații ce țin de interpretarea în cheie esoteric-tradiționalistă a perioadelor și epocilor istorice) care nu dă voie generației pe care o reprezintă să răzbată la un drum onest „către înalta societate". El are în comun cu romancierii și dramaturgii englezi ai perioadei la care m-am referit această turbulență protestatară exprimată pe fondul unei degradări aparent de neoprit a societății. Numai că nu e vorba de aceeași țintă. La Dan Stanca, ea nu e atât de vizibil legată de contingent.

„Sfințenia, mereu m-a preocupat această stare prin care brațele nu mai sunt brațe, picioarele nu mai sunt picioare, sângele nu mai are aceeași viteză de înaintare prin vene și artere, iar creierul începe să se netezească până ajunge un glob lucios și imponderabil, fără ca din această cauză omul să se fi îndobitocit", declară personajul-narator din **Muntele viu.** Sfințenia, chiar 272
dobândită prin martiraj, printr-o damnare al cărei sens și ale cărei resorturi rămân inaccesibile uneori chiar și pentru cel „ales", se dezvăluie abia unui personaj-martor. Alteori, cel dintâi caută cu obstinație drumul ascuns către revelație, dar ea i se înfățișează în forma suferinței, cum se întâmplă cu Andrei Hossu, din **Ritualul nopții,** care se jertfește într-un „neprevăzut ritual", aprinzându-se literalmente, după ce îl văzuse pe Satana, sub ochii îngroziți (miracolul inspiră spaimă) ai mulțimii adunate în Piața Romană, și transformându-se în „coloană de lumină, stâlp de lumină" (stâlpul trimite la limbajul misticii ortodoxe, în vreme ce

dialectica întuneric, reprezentat de Satana, și lumină nu cred că mai are nevoie de explicitări), biruind amenințarea unei nopți perpetue realizate prin magie. Magie care este blamată de scrierile părinților bisericii și pe care o întâlnim veștejită și în **Aripile Arhanghelului Mihail,** carte ce poate fi citită și ca o evocare a legendarei înfruntări dintre Sfântul Petru și Simon Magul, la Roma. Rugăciunea poate să restabilească - încearcă Dan Stanca să demonstreze în romanele sale care deja pot fi interpretate ca romane „cu teză" - raportul dintre divin și uman.

Contradicții soteriologice

Literatura lui Dan Stanca ține de soteriologie, deși în romanele sale rezolvarea conflictului nu aduce salvarea, în orice caz, nu în termenii misticii creștine. Un sincretism de concepții religioase - cu toate că autorul pare să țină partea misticii creștine - oferă posibilități de lectură pentru cititorii de pe oricare meridian al globului. Dacă **Vântul**

273 **sau țipătul altuia** oferea o viziune brahmanică asupra lumii și a viitorului, **Ultima biserică** se situa într-un buddhism nirvanic venit pe filieră eminesciană, **Ritualul nopții** trimitea la experiențe druidice legate de balansul lumină-întuneric, iar **Domnul clipei** ilustrează teoriile *Kabbalei* despre arborele sefirotic (sefiroturile sunt manifestările entitățile entității supreme, ascunse, ‘En Sof), și despre Șekina, ca mediatoare între

Dumnezeu și oameni. După unele interpretări, Șekina este chiar o epifanie a divinității, care se arată noaptea în chip de stâlp pe foc și nu e întâmplător că Andrei Hossu, eroul din **Ritualul nopții,** se aprinde ca un rug: „Iar atunci se produse miracolul în care el credea cel mai mult, a cărui credință îl ținuse în viață și îi dăduse un sens vieții. începu să ardă mai întâi încet, cu flacără mică, tăcută, apoi flacăra se transformă într-o vâlvătaie uriașă, însoțită de trosnete puternice, de parcă stânjeni de câțiva metri luaseră foc pe un rug aprins în ghețurile nordice.” Exemplul nu e singular. în finalul romanului **Apocalips amânat** avem încă o dovadă a acestui motiv teosofic și literar: „Apoi el se ridică și văzu cerul curat pe care călătorise nestingherit stâlpul de foc".

O cultură esoterică vastă, cum am arătat, o asimilare excepțională a cărților mistice și a interpretărilor acestora fac din textele lui Dan Stanca veritabile palimpseste, unde o scriere se suprapune peste o alta și, în fervoarea cu care pare să dezvăluie ceva, mai degrabă ascunde celui grăbit sensuri și mesaje destinate numai celui răbdător și cuprins de aceeași frenezie hedonistă a cunoașterii și implicării în lume ca și autorul. în **Domnul clipei,** un personaj care constituie chiar cheia cărții, Damian Luria,

274 este o sinteză de iudaism și, implicit, de învățătură kabbalistică (un Isaac Luria Așkenazi a trăit cu adevărat între 1534 și 1572 și a reformat *Kabbala;* despre eroul nostru aflăm că se trage direct din acel Luria) și ortodoxism autohton carpatic. Luria îngroapă cărțile cele mai prețioase, și dacă am vedea aici o replică la **Fahrenheit 451°** a lui Ray Bradbury (după care Truffaut a

făcut un film și mai celebru) poate că n-am greși prea mult. După cum e bine și să facem legătura cu un pasaj din **Ultima biserică** în care spune: „îngropând sau arzând o operă, nu înseamnă că o smulgi receptării ci că o oferi altui fel de receptare... Risipite, ele (cărțile, n.m., R.V.; e vorba aici de o scăpare de sub control a frazei, ceea ce se mai întâmplă uneori la Dan Stanca) imprimă un sens cosmosului, apelor, munților, din ele vin ploi, raze de lumină, cresc...“

Dar lumea din cărțile lui Dan Stanca este una dintre cele mai mizere. Poate că, așa cum scria într-un loc, josul lumii se leagă de partea ei elevată. „Trezirea de jos o provoacă pe cea din înalt", sună o frază din **Zohar,** pe care, chiar dacă am decupat-o din context, exprimă tocmai ceea ce am vorbit despre doctrina manvantarelor, a ciclurilor cosmice, pe care Dan Stanca o aduce în discuție în mai multe romane și eseuri. Atunci când omul se străduiește să ajungă la izvorul originar, reîntoarcerea lui determină impulsul unui nou ciclu, astfel că lumea se apropie din ce în ce mai mult de perfecțiune. Autorul crede atât de mult în această doctrină și o propovăduiește cu atâta patimă neînfrânată și pătrunsă de flacăra cuvântului bine găsit, încât în romanul amintit totul se încarcă de livresc. Ca la orice scriitor care a văzut idei. Dan Stanca, vede, de pildă, cum lui Adam Quadmon,

275 omul primordial al kabbaliștilor, îi ies prin urechi, prin nări și prin gură luminile *sefirot-unlor.* Miracolul din **Domnul clipei** constă din aceea că oamenilor le cresc flori în loc de degete sau de urechi, că nu mai au percepție senzorială la nivelul

acestor membre metamorfozate în ceva nemaivăzut, ceva ce interesează în cel mai înalt grad cercetarea americană, savanții „Marii prostituate" (referință ce revine obsesiv în ultimele cărți) a secolului al XX-lea. Ceea ce este, bineînțeles, o trivializare asumată în virtutea tezei că resuscitarea josului lumii face să reacționeze partea ei înaltă.

Fantasticul ocupă, în economia cărților lui Dan Stanca, locul privilegiat. Schema - pentru că la un manierism s-a ajuns de-a lungul atâtor volume - este următoarea: lumea se bălăcește în băltoaca în care nu se simte bine, dar nici nu face vreun un efort pentru salvare când, deodată, se întâmplă ceva straniu, supranatural. Care are, în cele din urmă, o explicație ce ține de soteriologie. Sau, mai bine zis, de un semnal, de un avertisment, un *mane, tekel, fares* având scopul să trezească păcătoșii din viața lor nenorocită în care se cufundă cu plăcere. Dar, după ce miracolul s-a înfățișat muritorilor, după ce a fost sacrificat cineva, lucrurile reintră în obișnuit. Lumea e la fel ca înainte. Aici e contradicția asumată a romanelor lui Dan Stanca. El arată calea, nu arată mântuirea. Intuiția, lecturile îi dictează rezolvarea situațiilor în sensul unei reîntoarceri eterne la terestru după baia de sublim a întâlnirii cu divinul sau numai cu supranaturalul.

Spuneam că regăsim în această operă atât de inactuală (în sens nietzschean) toată furia profeților, tot focul din cuvintele lor. Și toată legătura cu cele contemporane. Mi-

 e ?reu să cred că un cititor de neste cincizeci de ani va mai putea înțelege cărțile lui Dan Stanca

altfel decât cu ajutorul unor ample note explicative pentru sumedenie de fraze, cuvinte, referințe. Acolo unde va mai fi posibilă reconstituirea intențiilor, pentru că Dan Stanca se revarsă într-un tumult jurnalistic, războindu-se cu ceea ce ține de prima pagină, la zi, a cotidianelor. Cine va mai înțelege ceva din atâtea știri de ziar pe care memoria fabuloasă a a scriitorului le topește în text, raportându-se la ele, pomenindu-le de parcă toată lume știe explicit despre ce este vorba. E amuzant să constați cum, în **Aripile Arhanghelului Mihail** este amintită o expoziție de pictură finlandeză venită în România (subsemnatul a putut-o vedea în ianuarie 1986 la Cluj), dar cine mai știe de acestea, cine își mai poate activa memoria pentru a actualiza informația privitoare la un protest împotriva Securității, la cutare grevă de la metrou, la vizita unu negociator al Fondului Monetar Internațional? Intempestiv, pătimaș, Dan Stanca transcrie clipa cu acribia unui cronicar, dar și cu nonșa^tnța unei discuții în troleibuz despre știrea de ziar citită peste umărul altui călător, uitând însă, întotdeauna, să ne dea și informațiile sprijinitoare. E ca și cum ar scrie sub imperiul unei impresii zguduitoare, pentru cititorul de a doua zi. Dar cel pe peste un deceniu? Fraze ca acestea vor da serios de furcă îngrijitorilor de ediții de peste o jumătate de veac: „Dacă nu răsare soarele numai câteva zile la rând și îi vezi cum încep să tremure toți de la GEPA la Cataramă, până la Măgureanu și Iliescu." Sau: „Dacă și domnu’ general Pitulescu a spus că nu se mai poate cu mafioții ăștia și-și dă demisia." Am serioase dubii că și cititorul care acum patru ani știa cine

277 e generalul de poliție Ion Pitulescu și ce hram

poartă îsi mai amintește azi de el.

Pe de altă parte, nici un alt condei, după știința mea, nu a zugrăvit mai veridic societatea aceasta putredă în care viețuim. Aceasta și cealaltă, dinainte de 1989. Ceea ce nu s-a spus - sau, oricum nu suficient de apăsat - este faptul că unele dintre cărțile lui Dan Stanca sunt cărți de sertar. **Vântul sau țipătul altuia, Ultima biserică, Apocalips amânat,** povestirile din **Cer iertare** sunt scrise în plină dictatură și este limpede nu numai că nu ar fi putut să apară atunci, dar că de s-ar fi știut de existența manuscriselor, autorul ar fi avut serioase probleme. Comunism sau tranziție către capitalism sunt, din punctul de vedere al doctrinei profesate în cărțile sale, indiferente. Ceea ce contează este faptul că acestea nu sunt decât manifestări ale lui Kali Yuga, sfârșit de ciclu, eră a ascensiunii întunericului.

Nu este de prisos să spun că stilul lui Dan Stanca este acela al unui mare poet. „...E atât de greu, îi psalmodiam atunci lui Benedict, să lupți împotriva speciei, e o luptă atât de istovitoare ca și cum noi doi, acum, am reuși să jupuim pielea acestui pământ, am smulge iarba cum am smulge părul unei vrăjitoare condamnate de Inchiziție la ardere pe rug, ca să vedem ce ascunde monstrul după ce i-am ucis aparența înșelătoare, fermecătoare", sună un pasaj din **Muntele viu.** Ori iată un scut fragment din Domnul clipei: „... e clipa când cosmosul nu mai are încotro și trebuie să se deconspire răsturnând geometria, încetinind rotirea planetelor, dematerializând corpurile grele și turnând plumb în trupurile gingașe ale păsărilor

și ale gâzelor care formează

278 acum deasupra mea discuri compacte, ca niște obiecte zburătoare venite din alte galaxii, în timp ce eu, simțindu- mă tot mai slăbit, și ținând-o în brațe pe Lucia, care e grea, neobișnuit de grea, de parcă ar purta în pântece un făt de fier, ultimul prunc al acestei vârste blestemate sub a cărei apăsare m-am născut, al cărei nume îl și am (eroul se numește Sorin Fieraru, semnificație evidentă pentru intențiile de a veșteji „Vârsta de fier“ - n.m., R.V.), văd profilul sever, de ghibelin, al lui Dante, oglindindu-se în infernul năclăit, străpungând cruste de cheaguri vișinii și răspândind ploaia cristalelor celeste."

Fantasticul și sacrul

Pe la începutul toamnei lui ’93, Dan Stanca publica în „Litere, Arte & Idei“ un eseu pe care avea să-l reia în volumul **Simbol sau vedenie,** în 1995. Este vorba de „SF-ul ca diversiune". Autorii și cititorii SF-ului, scria Dan Stanca, „au iluzia că pătrund în arcanele universului când, în realitate, nu fac decât să măture cu o aplicațiune /.../ demnă de invidiat praful acestei planete și al galaxiei în care ea se învârtește." Și aceasta pentru că „literatura SF nu a făcut și nu face altceva decât să uzurpe adevăratul fantastic". Pe scurt, SF-ul, care era la mare modă în ultimul deceniu al comunismului la noi, dar este la mare modă în Occident în continuare, era văzut ca o armă a guvernelor de a manipula și a stăpâni mai bine spiritualitatea popoarelor. Nu suntem departe de

Herbert Marcuse, cel din **Omul unidimensional,** numai că venim din direcția opusă. Pentru Dan Stanca, literatura de anticipație

279 științifică (la vremea respectivă am intervenit într-un articol de răspuns, propunând o altă viziune și introducând și un termen care să definească mai bine ceea ce se întâmplă într-unele dintre aceste creații, mă refer la „extranatural") nu este decât tot o formă care răspunde de diagnosticul de corupție în raport cu sacralitatea originară de care se face vinovată lumea modernă.

Cum am arătat, pentru Dan Stanca fantasticul nu este numai o modalitate literară, el probează cu o elocință care vine din stilul angajat al autorului, adeziunea la o doctrină. Toate cărțile lui de proză sunt încadrabile în literatura fantastică. In **Introducere în literatura fantastică,** Tzvetan Todorov se străduiește să acrediteze ideea că una dintre funcțiile fantasticului este aceea de a contribui la dezvoltarea narațiunii. Cu alte cuvinte, autorii care cultivă supranaturalul sunt dintre aceia care pun accent pe povestire, naratorii, pentru care pretextul unui eveniment straniu servește (ca și în romanul grec, aș adăuga) relansării epicului. Argumentul acesta se aplică numai într-o oarecare măsură în cazul nostru. Ca, de altfel, și în cazul marii literaturi a lumii, pentru că fantasticul nu joacă rolul acesta decât în câteva dintre operele lui Balzac sau Hugo, ca să nu mai spun că nu-1 vom întâlni, practic, la Lev Tolstoi sau, mai aproape de noi, la Mario Vargas Llosa, și ei mari povestitori. Mai este și cealaltă idee a lui Todorov, potrivit căreia fantasticul maschează

teme erotice tabuizate de societate. Aceasta are și ea legătură cu romanele lui Dan Stanca și e suficient să trimitem la povestea de dragoste din **Vântul său țipătul altuia** sau la scena din **Ultima biserică** în care naratorul- personaj, Sabin Cerna, este atras să facă dragoste cu

Luiza Movileanu. Scoaterea veșmintelor femeii se dovedește o desfoliere lungă, laborioasă, stranie, de nenumărate pânze, țesături aproape imateriale, care o acoperă până când în locul trupului dorit, printr-un procedeu de metamorfoză tipic fantasticului, apare o raclă cu un boboc de trandafir. Ar fi de glosat pe câteva pagini numai pe marginea acestui motiv necrofilic cu reflexe din romanul gotic și fastuos interpretabil pe linia psihanalizei (literatura fantastică, zice Todorov în amintita carte, se preocupă în special de descrierea formelor excesive ale dorinței sexuale și de perversiuni; Propp, în **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,** descrie mai multe scheme perfect încadrabile acestei observații, iar Freud a consacrat un efort imens relevării mecanismelor producerii straniului și interpretării acestuia).

In cărțile lui Dan Stanca se întâlnesc, desigur, toate acestea. Dar, spre deosebire de autorii pentru care miraculosul constituie pretextul continuării povestirii (Todorov îi numește pe Balzac, Merimee, Hugo, Flaubert, Maupassant) sau, cum ar fi spus Peter Penzoldt, „în- găduindu-le să descrie lucruri pe care n-ar fi îndrăznit niciodată să le înfățișeze în termeni realiști" (ceea

ce exprimă, într-o altă formulare, interpretarea fantasticului ca erotism disimulat sau transferat), nu mai este vorba, cu rare excepții, de impulsuri ale acțiunii (în **Ultima biserică,** roman de tinerețe, încă se mai întâmplă așa, și mai remarc prezența motivului textului care se insinuează în realitate, influențând-o și reflectând-o simultan, ca la Borges sau la Jan Potocki, în **Manuscrisul de la Saragosa).** Avem de-a face cu manifestări care justifică acțiunea, o motivează simbolic sau constituie ținta căutării

281 personajelor, unele producându-se abia la finalul romanului ori al povestirii **(Muntele de jar, Ritualul nopții),** dar mai ales cu structurări stranii, ce nu mai sunt în legătură cu determinări de tip biunivoc între două lumi, cum se întâmpla în legendele grecești, cum se petrec lucrurile în literatura lui E.T.A. Hoffmann, Poe, Villiers de L'Isle-Adam. Evenimentele supranaturale sunt la Dan Stanca revelate ca semne ale unei epifanii.

Paradigma literaturii sale se află în linia supranaturalului biblic, care este diferită de a celui homeric. Am ajuns, iată, pe altă cale și urmând altă țintă, la dihotomia pe care o stabilea Erich Auerbach, în paradigma reprezentării realiste, între cele două tipuri de narațiune, al **Vechiul Testament** și al poemelor lui Homer. Desigur că se poate remarca lesne diferența între modalitățile de intrare în legătură a eroilor mitologici cu zeii, nimfele, ciclopii și apariția în fața lui Moise a rugului aprins, pe Muntele Horeb, sau înlocuirea cu un miel, de către Yahveh, a fiului lui Avraam, Isaac, destinat sacrificării. Ontogeneza

fantasticului are surse în sacru și nu într-o lume paralelă, care din când în când, o intersectează pe a noastră. Acest fel de determinare, dacă pot spune așa, a evenimentului supranatural este tipică și pentru literatura lui Dan Stanca.

Chiar evenimentul magic este în directă legătură cu lucrarea Diavolului sau cu surparea acestuia de către forța divină. „Am citit undeva că dacă nu se vor mai auzi colinde pe pământ, pământul va intra pe mâna diavolilor!", spune personajul dintr-o povestire intitulată „Muntele de jar", din volumul **Cer iertare** (volum care, la o primă ediție, realizată într-un tiraj aproape confidențial, se numea **Eu**

și Iadul). Lupta dintre descântecul magic și rugăciune însoțește, în *background,* multe dintre desfășurările romanești la acest scriitor care și-a făcut din fantastic o a doua natură. în **Aripile Arhanghelului Mihail** folosește, ca *mise en abîme,* înfruntarea petrecută la Roma dintre Sfântul Petru și Simon Magul, când vrăjitorul s-a prăbușit din levitație în urma rugăciunilor apostolului, în **Ritualul nopții** apare un mistic venit din India și călătorit prin Occident care realizează oprirea soarelui în loc (cei care se ocupă cu paleoastronomia și cu studiul fenomenelor paranormale vor sesiza îndată trimiterea la un obscur, în sensul dificultății de explicare, pasaj biblic). Oprirea soarelui fusese și țelul unui grup de deținuți politici - descoperă la un moment dat personajul narator - care voiseră, în închisoare fiind, să obțină miracolul prin rugăciune.

Dan Stanca recurge aproape permanent la procedeul metamorfozei. Uneori pe structură

kafkiană. Nici unul dintre personajele sale nu este însă un Gregor Samsa, ceea ce li se întâmplă nu are legătură cu absurdul, cu metafora dezumanizării în spiritul umanismului cărturăresc apusean. Chiar dacă în **Ultimul om** ființe umane percepute de către semenii lor ca viței buni de sacrificat și mâncat, transformarea aceasta care are drept consecință antropofagia nu vizează altceva decât tot acuza la adresa lumii moderne pentru ajungerea la cea mai de jos limită a desacralizării. După cum, așa cum am discutat, metamorfozele pe care le suferă, în **Domnul clipei,** cei atinși de o boală ciudată, din cauza căreia le cresc flori în loc de urechi sau de degete, sunt o ipostaziere a manifestării puterii divine.

Universul este viu, pulsatil, cu legi și cu dimensiuni care omului îi sunt inaccesibile altfel decât pe cale revelată. Ceea ce provoacă, precum personajelor din **Biblie,** uimire. „Surpriza este pretutindeni, surpriza este fundamentul lumii, dar dacă v-ați amăgit că trăiți în perfectă siguranță, că pământul pe care călеați este mort, că aerul pe care-1 respirați e la rândul lui mort și doar vă ventilează plămânii, dacă v-ați iluzionat că în cosmosul acesta doar voi sunteți vii și restul e neînsuflețit, încremenit, supus unor legi stupide din care a fost eliminată surpriza, în care nu se mai poate exprima miracolul, aflați atunci că ignoranța aceasta nu vă poate fi iertată, nu poate fi iertată nimănui...", scrie într-un pasaj inflamant din **Ultimul om.**

Desigur, cu această credință era imposibil ca Dan Stanca să nu vadă în *science-fiction* o subversiune. Ceea ce nu-1 scutește să greșească. Eroarea fatală a literaturii SF și a mentalității care stă la baza creației și receptării acesteia ar consta din cantonarea în materialitatea științei. El propune, în inspirația Tradiției, a marilor mistici, a învățăturii din Scriptură un univers în care spiritualul este cel care stă drept cauză a materialului și îi condiționează ipostazierile nenumărate. Nu întâmplător, aproape în toate cărțile sale intervine la un moment dat un preot sau un alt păstrător al Tradiției, oricare ar fi configurarea doctrinară a acesteia.

...Mă opresc aici. Aceasta nu înseamnă defel că am epuizat această generoasă temă a fantasticului la Dan Stanca, după cum nu am epuizat nici posibilitățile de comentare a vastei țesături de teme și motive pe care o reprezintă opera lui. Nu am încercat altceva decât să atrag atenția asupra unor posibile interpretări sau, mai exact.

 asupra unor linii de interpretare. Fiecare paragraf din ceea ce am scris în aceste cinci episoade poate fi considerat embrionul unui capitol de sine stătător într-o posibilă carte care să se ocupe cu mai multă aplicație și pricepere decât am putut-o face eu, de cărțile acestui autor atât de special, chiar dacă uneori contradictoriu.

2001

Maturitatea unui stil

Tabloul societății românești post-decembriste este fondul pe care se desfășoară cele mai multe dintre romanele lui Dan Stanca. Prozator de o remarcabilă productivitate, autor al unui număr de aproape cincisprezece cărți, Dan Stanca este unul dintre foarte puținii scriitori care au avut îndrăzneala de a se ocupa de tarele acestei lumi măcinate de corupție și de balcanism în ceea ce are acesta mai abject. A făcut-o cel mai adesea transferându-și neliniștile, revoltele, obsesiile unor personaje care funcționează drept alter-ego-uri, măști mai mult sau mai puțin sublimate ale autorului. Sunt, de altfel, memorabili eroii săi pe post de naratori din **Aripile Arhanghelului Mihail,** din **Muntele viu,** din **Pasărea orbilor,** din **Ultimul om.** Cel mai recent dintre romanele sale, **Mila frunzelor** (Editura Redacției Publicațiilor pentru Străinătate, 2004), schimbă cumva registrul. Nici unul dintre personajele cărții nu mai împrumută trăsături ale autorului, date biografice ale sale. Rămân, integrate în pasta narativă, doar obstinația pentru doctrine spirituale, o încrâncenare teologală, o încăpățânare întru credința

285 că rugăciunea este faptul de căpetenie către care trebuie să se canalizeze energiile întregii omeniri, precum și cunoscuta sa formulă care mizează pe glisarea în fantastic în momentele culminante ale conflictului.

Arhitectura cărții se sprijină, în principal, pe existența și înfruntarea (înfruntare la nivelul

mesajului cărții, altfel eroii despre care vorbesc nu se vor întâlni niciodată) a două personaje: monahul Iustin, un fost deținut politic, un sihastru care s-a izolat, mai apoi, într-un schit situat într-o magică pădure de salcâmi (nu știu de ce, poate detaliul cu amplasarea în câmpie a pădurii, nu departe de turlele Mănăstirii Căldărușani mă determină să cred că ar putea fi vorba de frumoasa pădure de salcâmi de lângă Dridu) și omul de afaceri Gigi Trușcă. Nu știu cine poate fi părintele Iustin; probabil că în personajul său - deși important în axa simbolică a romanului, destul de schematic redat însă (dar, mă întreb, cât de credibil ar mai fi un sihastru cu o viață interioară contorsionată, purtat prin întâmplări care necesită complexitate psihică, din moment ce însușirea precumpănitoare la o personalitate de acest tip trebuie să fie canalizarea energiei sale sufletești întru rugăciune?) - sunt transferate caracteristici care vin dinspre mai multe personaje reale, însă Gigi Trușcă este, fără nici un dubiu, Sorin Ovidiu Vântu, unul dintre cei mai bogați oameni ai României, un aventurier dotat cu o inteligență, cu o abilitate, un curaj și un cinism ieșite din comun, celebru prin scandalurile financiare care au zguduit țara dar din care geniul lui și pesemne avocații l-au scos de fiecare dată basma curată.

Ei reprezintă, desigur, cele două opțiuni extreme pentru contemporanii noștri: retragerea în meditație și rugăciune 286

și escrocheria la nivel mare. între ei, senatorul Teofil Pascal (al cărui prenume, Teofil, cel iubitor

de Dumnezeu, e poate ușor ironic atribuit de către autor), fost deținut politic și el, tovarăș de închisoare cu Iustin, scriitor de mare succes deși cărțile lui sunt un fel de eseuri mai lungi, oarecum superficiale, nu lipsite de calități însă, personaj în care l-am putea recunoaște pe Al. Paleologu. Datele de identificare ale autorului **Bunului simt ca**

I **paradox** merg până la a menționa originea aristocratică, o serie de detalii cunoscute din biografia fostului „Ambasador al Golanilor", ca și evenimentul atribuirii unui fabulos premiu național pentru opera sa, premiul care i-a fost decernat lui Al. Paleologu din partea unei fundații numite „Anonimul", în spatele căreia s-a speculat că s-ar afla fondurile unuia sau altuia dintre marii îmbogățiți fraudulos din ultimii cincisprezece ani. Aparent, în centrul cărții este plasat senatorul Teofil Pascal, cel dezgustat de ce se întâmplă în jur, de sărăcie, de viciu, de degradarea societății pe care cu onoare o reprezintă în forumul legislativ al țării, oripilat de grosolănia colegilor săi din Parlament, care acceptă fără vreo interogație marele premiu provenit din surse dubioase. El, și cei din familia sa, legați unii de alții și de personajele negative prin tot felul de coincidențe și prin jocul combinațiilor amoroase ori numai interesate. Soția sa, Ana, a fost cândva profesoara de franceză a lui Gigi Trușcă și, la rugămintea adolescentului sărac lipit și nu prea dedat învățăturii, primul dascăl al acestuia în materie de ingineri financiare. Această „inițiere" s-a produs dezarmant de simplu, prin dezvăluirea, în timpul

unei ore de franceză, a modului în care se făceau averile sub Restaurație, pe vremea lui Cesar

Birotteau și a lui Nucingen. Fra+cle său, Ștefan, un împătimit al cărților, emigrat în America, unde asistă îngrozit la degradarea capitalismului apusean, personaj care devine victimă a unui efect ciudat de transmitere a mirosurilor prin Internet după ce a scăpat ca prin minune de un carnagiu declanșat de un alt profesor la Tucson, coleg cu el, inadaptat rigorilor ipocrite ale sistemului universitar și *establishment-ului* american. Fiul lui Ștefan, Alexandru, un revoluționar de profesie, căzut victimă a poliției politice din timpul lui Nicolae Ceaușescu din cauza faptului că a fost prins strecurând manifeste anticomuniste în cutiile poștale, azi un lumpenproletar nostalgic, rămas fără obiectul urii sale, după care tânjește cu regret, citind cu patimă colecția din anii ‘80 a ziarului „Scânteia", oficiosul Partidului Comunist Român. Fosta soție a lui Ștefan, frumoasa Gilda, cea care l-a scăpat din mâna Securității culcându-se cu mai-marii momentului și cu generălimea numitei instituții, devine amanta lui Trușcă, infirm în urma unui accident cu tușe magico-mistice, fascinată de cinismul și de abilitatea acestuia. Sora Gildei, Silvia, distrusă de moartea timpurie, absurdă, a unicului copil, care o ia la bătaie pe Ana, soția senatorului, în plină stradă, sub ochiul camerelor de luat vederi ale televiziunilor, asmuțind asupra ei o mulțime agitată care manifesta în Piața Victoriei pentru intervenția

statului în favoarea păgubiților în urma unei escrocherii a lui Trușcă; motivul molestării este acela că senatorul luase ca premiu chiar bani proveniți din stipendiile lui Trușcă, acesta din urmă fiind decis să-și bată joc de intelectualitatea României cumpărând-o. Și, nu în ultimul rând în ordinea personajelor cu importanță, tot un pol simbolic al cărții, Andrei, fiul

Anei și al lui Teofil, stabilit în Portugalia, sedus de revelația de la Fatima și însurat cu o femeie de rang nobiliar, contesa Maraini, mult mai în vârstă decât el, sfidând în felul acesta legile procreării dar așteptând cu patimă dezvăluirea de către Vatican sau descoperirea pe cont propriu a celui de-al treilea secret revelat de epifania Fecioarei Maria micuților păstori lusitani.

Excedat de criticile și de rumoarea stârnite în jurul dubiosului său premiu, Teofil Pascal derulează, la stăruințele nepotului său, Alexandru, o contra-conspirație a banului. începe să împrăștie prin cutiile poștale precum odinioară se întâmplase cu manifestele anti-comuniste, bancnotele verzi pe care le deținea (premiul fusese exprimat într-o sumă în valută) dar bineînțeles că acest complot al binelui eșuează. Banii, nu numai aceia, dar și tot ce se adunase în București sau aiurea în urma afacerilor necinstite, se transformă în frunze, precum banul înlocuit de piticul trimis de abatele din **Notre-Dame de Paris** pentru a o putea acuza de vrăjitorie pe Esmeralda, Miracolul este săvârșit de rugăciunile părintelui Iustin Hristea. în final,

nimeni nu se alege cu nimic, toate personajele își pierd statutul și altitudinea, numai monahul Iustin, izgonit de o hotărâre a autorităților din pădurea de salcâmi fermecați în care-și stabilise micul său schit pentru a face loc dezvoltării unei zone rezidențiale, își va continua lucrarea în altă parte, pentru că puritatea și austeritatea se pot dispensa de cele lumești și locul pentru a rosti rugăciunea cea plină de har și izbăvitoare poate fi oriunde.

Cât despre eroul care pune în mișcare toată intriga, tenebrosul Gigi Trușcă, el dispare din primul plan al vieții din România și din atenția ziarelor, retras pe o insulă din

Caraibe, în tovărășia unui pastor cu statut cam ambiguu. Krum. Statutul lui Krum este la fel de nebulos ca și biografia personajului real care l-a inspirat, Andrei Scrima, unele linii ale biografiei acestui aventurier, spiritual de data aceasta, fiind recognoscibile în schița vieții personajului din roman. Gigi Trușcă se plictisește precum însuși Diavolul într-o lume în care și-a desăvârșit opera și nu mai e nimic de făcut.

Cumva surprinzător este faptul că acest Trușcă, om fără prea multă școală, fost vânzător de magazin alimentar pe vremea comunismului, și fără prea multe scrupule, vorbește ca și cum s-ar situa de partea cealaltă a baricadei (adică de partea ceastălaltă, pentru amuzamentul căutătorilor de chițibușuri logice), cuvintele lui înfierează tocmai ceea ce el face, practicile lumii interlope combinate cu subteranele politicii, ca și

cum ar fi un denunțător al acestora. Iată România în viziunea lui Trușcă: „Aici, în țara asta nu se mișcă nimic. E patria hoților și a mincinoșilor. Cine vrea să schimbe obiceiurile își frânge repede gâtul. Infracțiunea e omniprezentă. Toți au nevoie de corupție." Mirării lui Teofil Pascal, care nu înțelege ce se întâmplă nici cu el - deși e, chipurile, scriitor reputat -, nici cu lumea din jur - cu toate că e reprezentant al poporului în parlament, în calitate de senator -, acesta îi deslușește: „Mă simt oarecum jenat să vă explic care este psihologia maselor. Dacă un nătărău câștigă la loterie un miliard, e privit cu simpatie. Dacă un escroc se duce la o bancă și obține un credit uriaș, pe care nu-1 va restitui niciodată, e înjurat, dar, pe de altă parte, în inconștientul adânc al turmei e admirat. Fiindcă doar aceasta-i epoca în care am pășit cu capul sus și pieptul înainte, epoca

290 țepuitorului, cel care știe să tragă țepe (a da sau a trage țepe înseamnă a înșela, a păcăli, într-un argou însușit în ultima vreme și de presa noastră - n.m., R.V.), care fură cu sânge rece, care se lăcomește și la pensia unui bătrân, dâr și la tezaurul Băncii Naționale.”

Remarcabil rămâne stilul lui Dan Stanca acolo unde autorul uită că nu e profet, lasă deoparte pornirile de propovăduitor de precepte și atitudini religioase, când pierde din vedere că trebuie să se războiască cu Marea Prostituată, cu Fiara și se lasă în voia imensului său talent de scriitor: „Te poți mântui când ești singur? Sub palmele tale foile de hârtie ajung subțiri ca niște aripi de buburuză, degetele prefiră mătănii, mărgea cu

mărgea, bob cu bob, perlă în urma altei perle, toate grele și ușoare în același timp, grele fiindcă sunt picuri solidificați, scurși de pe obrajii transpirați ai icoanelor, ușoare fiindcă sunt aceiași picuri care, atinși de cei care cred și gândesc, se pot transforma în explozii de raze".

E cu totul particulară puterea lui evocatoare, forța descriptivă. Dan Stanca are o patimă a descrierii care nu există la nici un alt scriitor român poate, peisajul, strada, casele își dezvăluie, tumultuos și sensibil, tensiuni nebănuite, ascunse unui ochi neatent, neimpregnat cu magma sângerândă a lumii. Se manifestă o pulsație cosmică întotdeauna, un animism puternic, irezistibil, ce cuprinde și domină totul. Este fascinantă descrierea pădurii de salcâmi, sunt amețitoare coborârile în crevasele minții unor personaje, cum se întâmplă cu empatica redare a sentimentului care-1 cuprinde pe părintele Iustin în timpul unei meditații nu tocmai canonice, e drept, dar convingătoare dacă ar fi vorba de un filosof stăruitor în

291 pătrunderea tainelor Universului prin adâncirea în șinele cel tenebros dar izvorâtor de lumină: „Furtunile nevăzute iscate pe paliere diferite ale cosmosului păreau că se intețesc, era zbucium, era zbatere, contrastele se ciocneau unele de altele și din izbiri se împleteau fibrele musculare, crengi ale copacului cosmic. Acidul lactic mustea în coapsele Căii Lactee, iar stelele mijeau vag în mâzga traiectelor nervoase. Tot sufletul său era atunci o mocirlă prin care călcau animalele preistorice, un mâl gras și bun pe care

încerca să deseneze cu degetul rugăciunilor conturul fostelor ui și al fostului prag. Credea că este pierdut, dar, ca în închisoare, bezna se risipea, hățișul mărăcinilor se descâlcea la rândul lui, crusta noroioasă se scutura de pe bulgărele creierului și redevenea ceea ce vrusese întotdeauna să fie, rază din raza nesfârșită a lumilor. Privea îndelung puțul galben al pădurii de salcâmi confundat, uneori, cu potirul liturgic și urca astfel, coborând ca firul de plumb în fântâna sângelui și a strămoșilor, a speciei îndepărtate unde nu era nici bogăție, nici sărăcie. Parcă cineva trântea ușa în spatele lui, tăia lemne, parcă timpul însuși pusese capul pe butuc pentru a muri..." Nu am reprodus întâmplător acest pasaj mai lung. Se poate sesiza, probabil, o ușurință asemănătoare de a potrivi cuvintele și la Mircea Cărtărescu, dar dacă la autorul **Orbitorului** frazele sunt de multe ori reci, artificiale, aici totul este îmbibat de patimă, de suferință și eliberare, de suspinul fără tihnă al sufletului.

Sunt multe momente de mare literatură în cartea lui Dan Stanca pe care o minează, însă, stilul lui profetic, scrisul cu teză. Memorabilă, zguduitoare este scena sinuciderii mitropolitului Mangra, al Ardealului, într-o

292 încăpere sordidă din Budapesta, după ce afurisise trupele române care trecuseră munții, descrierea clipelor de dragoste ale tânărului Andrei Pascal cu bătrâna sa soție, veștedă, descărnată, stearpă, delirul frunzelor pădurii de salcâm din jurul părintelui Iustin și al lui Teofil Pascal, în miezul întâlnirii lor cu rol de spovedanie și de tămăduire pentru senator, subteranele fantasmatice ale Muzeului de Istorie sau

melancolia profundă, de om care simte că undeva, într-un moment anume și-a ratat viața dar nu înțelege unde, a lui Alexandru în fața colecției ziarului „Scânteia".

Dincolo de trama care pune în lumină tare majore, impardonabile, ale societății românești de azi, sunt de reținut poeticitatea profundă, forța evocatoare și descriptivă, puterea de a pune în sintagme cuvântul, vizibile pe tot parcursul cărții dar cu precădere în prolog. Acestea alcătuiesc o scriitură care face din Dan Stanca unul dintre cei mai importanți stiliști ai prozei noastre contemporane.

2005

NICOLAE TONE: UN NEOAVANGARDIST ÎNTÂRZIAT

0 dată ce un curent literar și-a trăit perioada de înflorire și glorie nu dispare niciodată cu totul. Prelungiri ale lui, influențe și chiar resurecții sunt posibile oricând. Este ceea ce se întâmplă și cu avangarda, sau avangardele, pentru a păstra corectitudinea exprimării întrucât, cum se știe, au existat mai multe direcții în cuprinsul acestui val de schimbări în literatură și artă în general, dar și în mentalitatea omului secolului trecut.

Se consideră, în principiu, că avangarda n-a început cu dadaismul, că ea își are originea în opera și în atmosfera pe care au creatro în jurul lor artiști precum Alfred Jarry, Apollinaire, impresioniștii, foviștii. în 1909 Marinetti publica, la Paris, ***Le Manifeste futuriste,*** în prestigiosul *„Le Figaro”,* reluat, în aceeași zi, la Craiova, în România, în paginile ziarului „Democrația". La Dresda funcționa, în aceeași perioadă, grupul *„Die Briicke”,* Podul, iar la București, Tristan Tzara, Ion Vinea și Marcel lancu se reuneau în jurul revistei „Simbolul" (1912). Apăreau, tot aici, textele lui Urmuz, pentru ca la Moscova să se manifeste mișcarea numită *lucizm* condusă de Mihail Larionov. La Praga activa grupul *„Osma”,* Opt, ca și *poetismul,* mișcarea lui Karel Teige, de la

începutul deceniului al doilea, la Londra se punea în mișcare 294
vorticismul lui Ezra Pound si Wyndham Lewis, la Budapesta și apoi la Viena apărea revista „Afa”, editată de Lajos Kassak (1916-1925), la Sankt Petersburg se năștea *supre- matismul* lui Kazimir Malevici (1915), la Zagreb se tipărea revista *„Zenit”* (1921), la Varșovia grupul *„Formist”* edita revista *„Blok”,* la Barcelona, Francis Picabia edita revista „391" (1917) , **la** Madrid se desfășura *ultraismul* (1918), la Lisabona, Fernando Pessoa, Almada-Negreiros si Santa Rita publicau numărul unic al revistei *„Portugal futurista”* (povestea aceasta a numerelor unice este, parcă, o caracteristică a avangardei) și, *last but not least,* la Ziirich, la „Cabaretul Voltaire" se ivea, din pălăria lui Tristan Tzara, experimentul *Dada,* poate cel mai cunoscut dintre toate acestea, la care aderaseră Hugo Ball, Richard Huelsenbeck și Marcel lancu.

Datele acestea, pe care le-am extras din numărul 2(3)/ 1995 al revistei *„Le rameau d’or”,* realizat de Petre Răileanu la Fundația Culturală Română, și care pot fi găsite în oricare istorie a avangardei, acreditează ideea că ea s-a manifestat ca un fenomen general-european. Este motivul pentru care se poate considera că, fiind vorba de o mișcare cu atâta extindere, nu putea să nu răspundă unui impuls natural, ca să spun așa, și, mai mult, nu avea cum să se stingă atât de ușor. Nemailuând în calcul oficializarea unor tendințe avangardiste în arta sovietică, după 1918.

Chiar dacă la noi s-a vorbit mai puțin despre

avangardă după cel de-al doilea război mondial, să nu uităm că Gellu Naum a continuat să scrie exclusiv în linia ei, rămânând, până la dispariția sa recentă, ultimul reprezentant al avangardei istorice europene, cărțile sale apărând ritmic, începând de prin anii ’60. In acest context,

295 nu e deloc surprinzător că mișcarea numită „nouăzecism" a putut să aibă multe dintre caracteristicile avangardismului, fapt de care, în afara unei cronici pe care am dedicat-o antologiei realizate de Dan-Silviu Boerescu, în 1995, nu a părut nimeni că vrea să ia act. Nouăzecismul apărea pe un fond oarecum asemănător mișcărilor numite mai sus și avea destule similitudini cu ideile lui Andre Breton și Philippe Soupault, din manifestele suprarealis- mului. E de ajuns să amintesc aici că ea se ivea pe fondul unei revolte împotriva tatălui (căderea lui Nicolae Ceaușescu și a regimului comunist, al cărui paternalism funciar nu mai trebuie detaliat), că venea cu detabuizarea sexului, cu banalizarea artei și a actului artistic, că manifesta o anumită tendință spre morbiditate (e de amintit că Breton și ceilalți și-au făcut remarcate opiniile la moartea lui Anatole France, publicând în revista *„Litterature”* pamfletul vitriolant împotriva pontifului literelor franceze, pamflet intitulat *„Un cadavre”,* după cum e de amintit și expresia care a făcut carieră, a avan- gardiștilor, *„le cadavre exquis“,* cadavrul delicios). Supra- realismul a marcat însă și pași uriași către considerarea într-o altă paradigmă a dragostei, *„l’amour fou”* fiind altă expresie emblematică a mișcării. Este ceea ce au realizat nouăzeciștii, sfidând nu o dată literatura însăși, banalizând- o, trivializând-o, punând dragostea în altă ecuație

decât cea dominată de un alexandrinism ce devenise sufocant. Reviste precum „Phoenix", „Nouăzeci" sau „ArtPanorama" au fost tribunele de manifestare ale acestui spirit ludic, agresiv, popular, revoltat.

Nouăzecismul nu este singura manieră în care avangarda a renăscut. Un editor întreprinzător și tenace, 296

îndrăgostit de poezie, poet el însuși, Nicolae Țone, a făcut probabil cel mai mult în această privință. în mod surprinzător, aflându-se în afara grupurilor, ceea ce constituia o caracteristică esențială a avangardelor. El s-a apucat de unul singur să atace patru direcții: valorificarea editorială a moștenirii avangardei românești, chiar prin recuperarea producției reprezentaților acesteia realizate în alte limbi, după ce respectivii scriitori și artiști au emigrat, editarea scriitorilor din generația nouăzeci (prin care subînțeleg ceea ce am scris în titlul acestui text, neoavangarda; istoricii literari și cei ai artei știu că anii ’50 s-a făcut simțită în arta și în literatura occidentală o tendință care a fost numită neoavangardă, și e de ajuns să invocăm numele lui Edoardo Sanguineti, dar în această privință suntem, din cauza condițiilor istorice și politice în care ne-am aflat, pe cale să ne sincronizăm abia acum; în altă ordine de idei, o tendință revoltată, antiburgheză, iconoclastă se exprimă permanent în lumea vest-europeană, dar aceasta e o discuție mai lungă) constituirea unui institut pentru studiul avangardei în paralel cu inițierea unor simpozioane internaționale despre

avangardele românești și europene și, în fine, propria creație poetică.

Am în vedere volumul de versuri **Nicolae Magnificul** (Editura Vinea, 2000). Realizată în perfect spirit avangardist, cartea arată ca o cutie cu bomboane și este ilustrată fermecător, tot în linia avangardei (se recunosc influențe din Dali, Victor Brauner și Jacques Herold), de Nicolae de Popa. Narcisic *par excellence,* titlul acesta trimite, inevitabil, tot la... „tradițiile" avangardei, ai cărei artiști au dezvoltat adesea cultul propriu până la limita paranoiei. Brauner, de pildă, și-a intitulat tablourile în maniera „Victor

Victorios" sau *„Victor Victorel s'initiant ă sodomiser"* și tot el se înveșmânta într-un fel de mantie, în atelierul său de la Paris, după cum mi-a povestit Sarane Alexandrian, proclamându-se „Voievod al Valahiei”.

Nicolae Magnificul este o carte a explorării sinelui într-o zonă a onirismului de inspirație suprarealistă și în același timp o carte a iubirii. Dicteul automat, imaginația descătușată de corsetul coerenței, asociațiile insolite sunt la ele acasă în aceste pagini realizate în regim cvasi-bibliofil, luxos, cu texte olografe ale autorului și cu planșe ilustrate, în formule care au fost consacrate de Geo Bogza, Voronca, Brauner, Maxy. Ca și la maeștrii săi, poezia are tensiune, ardere, urgență, autism, vitalitate. Poemul care deschide volumul se intitulează „nicolae magnificul apollinaire bocancii lui mihai eminescu": „dorm cu fruntea pe-o

lacrimă-n flăcări roată de car antic perfect conservată/ pe care se poate desluși încă urma sandalei lui abile la troia/ mă rostogolesc. în mine însumi ca pe o vâlcea căptușită cu șiraguri/ de canini ascuțiți de tigri și lupi..."

Poetul își asumă o realitate pe care în același timp o disprețuiește, cu scepticism revoltat, ceea ce din nou trimite la orientarea poeziei avangardei istorice. Poemul „viitorul mireasa nefecioară făt-frumos cu fracul de smoală" este, între multe altele, ilustrativ pentru această încrâncenare lucidă și furioasă totodată: „viitorul vulpe plină de pui de magneziu latră mănâncă prăjituri de fier/ cu dinții inflexibili din ghearele diavolului și de pe genunchii/ lui dumnezeu/ viitorul gargantua și pantagruel laolaltă ciugulind pe dedesubt/ pereții creierului unui oarecare franțois rabelais/ viitorul apa care ucide setea vinul care dezbată schizofrenicii/ de paranoia/ viitorul plugul care

298 ară fără căutare mormintele scribul care scrie/ istoria reală pe dedesubt..." Apar, cum se vede, cuvinte importante din vocabularul suprarealiștilor: creier, dinți precum și, în altele, foc, plâns, țipăt, moarte, dumnezeu, poezie și așa mai departe.

In afară de nicolae magnificul („eu nicolae magnificul am o sabie de silabe/ o-nfig până la mâner în burta morții/ doldora de pești vorbitori" - „papirusuri antice oameni de cretă pești vorbitori"), celălalt personaj al acestei Oniria din capul poetului e dona juana, perechea găsită-pierdută în fiecare clipă, femeia ideală, aeriană, plămădită de fosforescența maladivă a creierului

inflamat: „dona juana e dragostea ta mare e dragostea unică a vieților tale/ și a morților tale/ dona juana e cleopatra egiptului tău dona juana e nilul în care înoată/ crocodilul chemat în poezia de față/ dona juana trebuie apărată de frații crocodilului și de barbari/ dona juana este mormântul tău cel mai frumos și mai rezistent/ de pe pământ și din văzduhuri." („nicolae magnificul către sine însuși"). Recunoaștem romantismul crud, năvalnic, al avangardiștilor, toți îndrăgostiți, toți obsedați de dragoste în varianta ei platonică și mai ales în cea carnală.

Nu e, parcă, nici un hiatus între poezia aceasta și cea practicată de Sașa Pană, Voronca, Gellu Naum, Constantin Nisipeanu, Virgil Teodorescu. Spațiul nu-mi îngăduie să exemplific cu poeme ale celor numiți, chiar și cu versuri din Robert Desnos sau Paul Eluard, dar cititorul poate face și singur apropierile care se impun. Și tot ca și înaintașii cărora le continuă opera și - ca să spun așa - lucrarea, lansează amare diatribe contemporanilor; „eu nicolae cel sincer și masochist cel mai mult neiubit decât

299 iubit știu/ prea bine că scriu aceste cuvinte
fiind mort de- adevăratelea/ pentru contemporanul
și pentru crispatul popor românesc/ eu scriu
aceste poeme pentru morții de azi care mă vor
înțelege abia mâine." („punct punct punct până la
moarte poezie și punct").

Pesimismul poetului nu are temei decât în suferința lui sinceră deși imaginară. Dar nu e imaginația realitatea noastră cea mai dragă? Cât despre obsesia privind nereceptarea artei sale -

moștenită tot de la avangardiști, care mergeau până într-acolo încât se refuzau academiilor, întorcând pe dos, de fapt, dorința lor ascunsă - și ea este justificată doar poetic. Cartea aceasta îl prezintă pe Nicolae Țone drept un neoavangardist ce duce mai departe această artă care, deși controversată încă, nu numai că rezistă dar are și succes.

Neoavangarda are trecere pentru că această criză prin care trece arta de azi e cu totul alta decât cea în care s-a aflat la începutul secolului al XX-lea și pentru că acest tip de poezie ne găsește cu mult mai bine pregătiți să o întâmpinăm.

2002

LICENȚE... SUAVE: LIVIU VIȘAN

în ciuda a ceea ce se învață prin școală, literatura română are tradiția ei în privința scrierilor licențioase. Nu mă refer la folclor aici, se înțelege, unde reprezentarea genului e fastuoasă, ci doar la ceea ce numim literatură cultă, unde el a fost ilustrat cu mai multă sau mai puțină strălucire, de la Conachi citire și de la Anton Pann, trecând prin Eminescu (ați citit bine!), Creangă, Hasdeu, Arghezi, Topârceanu, Victor Papilian și până la Nichita Stănescu, Luca Pițu, Emil Brumaru și George Astaloș.

Acesta din urmă girează, la Editura Tritonic, încă un poet care se înscrie în linia acestei tradiții care, departe de a implica vreo idee de grosolănie își asumă vulgaritatea - a se urmări sensul etimologic, de la *vulgus* - mase populare în latinește (și pentru că veni vorba de latină să amintesc aici suculentele epigrame ale lui Martial) - ca pe un semn de rafinament estetic. Poetul este Liviu Vișan, iar volumul său, prefațat de George Astaloș, se intitulează chiar **Licențioase** și a apărut la finele lui 2001.

Cunosc de pe acum obiecțiilor unor persoane pudi- bonde: „Ei, da, asta ne lipsea nouă! Am rezolvat toate problemele literaturii și acum

trebuie să luăm parte la mareea de trivial care ne împresoară zilnic!" Problemele literaturii nu se rezolvă niciodată, pe de-o parte, iar, pe de

301 alta, a face literatură licențioasă e semn tocmai de distanțare față de valul de grobianism „licențiat" (care primește licență adică) de diverse jurnale și programe de televiziune.

Dar în minutele acestea puține mi-am propus să vorbesc despre un poet și despre poezia lui. Liviu Vișan a mai comis un volum de versuri, **Existența iubirii,** în 1988. Cartea îl denunța drept un adept al suavității și al gingășiei în vers. Apoi a tăcut, afundându-se în dulcea, dar din păcate prea puțin productiva boemă. „Aseară la Vernescu, pe terasă/ ciupii o chelneriță grasă/ și ne dădu, a dracului muiere/ pe datorie, înc-un rând de bere“ evocă într-o poezie care se intitulează „Boemă cu gust de bere“. Sau, într-un poemasion numit „Poeți la Curtea Cocoșului de Tablă" (aluzie la titlul unui volum de Marian Drăghici): „De-o vrme, la Muzeul literar,/ poeții beau mai des și scriu mai rar,/ iar muzele bat calea pân-aici/ să-l viziteze doar pe M. Drăghici".

Dar poezia boemei a trecut, până la urmă, în poezie ca literatură. Cu licențe dar și cu suavități amintind de autorul **Existenței iubirii** de acum paisprezece ani: „Din ale inimii cămări/ aș face patru călimări/ să-nec pe rând, în gura lor/ trestii din pană de cocor."

Voi rezista ispitei de a cita din licențioasele lui Liviu Vișan. Amatorii, adică iubitorii, de astfel de delicii le vor găsi în carte și îi asigur că vor fi satisfăcuți. Voi aminti doar o remarcabilă rimă

paradoxală inspirată de Nichita Stănescu, el însuși autor al unor de neuitat **Argotice:** „Cap de poet decapitat în bronz.../ - Și câte elegii ai scris, Bătrâne?/ - Onze".

Prefer să mă opresc mai mult - în această succintă punere în temă - asupra celei de-a doua părți a volumului.

E vorba de poeziile grupate în ciclul „Cazone". Aici, Liviu Vișan, care pană a fi devenit el însuși ofițer a gustat din amarul vieții de recrut, se apropie cu omenească și hedo- nică înțelegere asupra unui univers pe care literatura l-a vizitat mai cu seamă dinspre latura eroică sau dinspre cea alienantă, opresantă. Cătănia e făcută din frustrări, dar ochiul providenței veghează grijuliu asupra răcanului și-i oferă din când în când câte-o compensație. Iată o „Rație de încorporare" distribuită în formă de sonet: „E rumenă la chip vița de vie,/ în palma frunzei se ghicesc destine/ pecetluite de chiromanție/ cu linii frânte între rău și bine.// iar mustu-n zăcătoare stă să fiarbă/ de închinare la ospețe dornic,/ numără bruma firele de iarbă/ cu secundarul dezlipit din ornic// toamna împinge poarta de la cramă/ căci hanurile și-au făcut pridvoare/ din trestie muiată în aramă,// valizele de lemn zac pe culoare,// după un șprit temeinic cu pastramă/ recruții merg cântând la-ncorporare.”

Viața oșteanului poate fi redusă, la rigoare, la patru sintagme: instrucție, scrisorile iubitei, permisia acasă și cheful zdravăn din învoire la cârciuma din colț. Câteodată, din toate acestea,

palpabilă, reală e doar prima. Celelalte sunt doar de domeniul visării - poartă evazionistă din strânsoarea disciplinei. „Visam azi-noapte că mă-ntorc în sat,/ îmi potriveam bereta, eram șic,/ purtam pe umăr bluza mozaic/ și mă simțeam privit și așteptat//...// Mergeam complet neregulamentar,/ fără să-mi fie teamă de gradați,/ cu nasturii la mâneci descheiați,/ cu mâna șmecherește-n buzunar..." sună versurile dintr-o poezie intitulată „Vis de soldat".

Una dintre cele mai reușite din acest ciclu, redând cu o duioșie rară, ciudat, tocmai asprimea vieții de ostaș, mi

303 se pare poezia „Inventar de aplicație": „foaia de cort peste inimă/ în bandulieră,/ bidonul cu apă sălcie,/ o frunză căzută peste scrisoare/ în loc de răspuns,/ camera de înzăvorâre a cuvintelor,/ gura de foc a vocalei „o"/ colțul de pâine din sacul portmască,/ rație tăiată cu baioneta,/ un cec în alb al destinului: biletul de voie..." Și, peste această enumerare, ironia, ca o pecete a unei existențe constrânse la rudimentar însă deschisă către viziuni care rup marginile cercului bine trasat al existenței în campanie: „dintr-o dată,/ ca explozia unei grenade de exercițiu,/ uimirea:/ Doamne,/ cu ce ochi se uită fasolea din gamelă/ la noi!"

Ca orice boem care se respectă, Liviu Vișan își asumă viața și poezia laolaltă. Intr-o strofă care rezumă crezul său, declară: „Dulce amar strivit în cerul gurii/ verbul prinsese gustul aventurii.../ Așa se-nchide cartea mea, iubito,/ eu n-am scris poezie, am trăit-o!“.

2002

FORMĂ FIXĂ ȘI LIBERTATE: VASILE PREDA

Moda sonetului a apus. El nu mai tentează decât arareori pe poeți. S-a estompat mult acel ideal de cultură clasică, umanistă, care i-a dat strălucire cândva. Dar prestigiul sonetului s-a erodat pentru cel puțin două motive care se alătură celor derivate din sensul evolutiv al formelor și mentalităților artistice. Primul este legat, fără îndoială, de constrângerea pe care o constituie forma fixă. Al doilea este intim conținut în paradigma acesteia și anume ține de epuizarea mijloacelor expresive. Așa încât poetul care se exersează în cultivarea sonetului (ca și a rondelului, gazelului, rubaiatului etc.) se trezește pus în fața unui inventar de rime care s-a cam tocit, a unui univers tematic pe care îl vede ca epuizat deja de predecesori, asociat fiind acest univers cu lexicul pe care îl solicită formele fixe, lexic ținând de o arie și de o utilizare a limbii irigată de conceptele și sonoritățile clasicismului. Numai cine reușește să rupă această barieră poate să asigure formelor fixe în poezie viața de care ele au nevoie. Altminteri, pentru exemplificarea tendinței de încremenire într-un lexic limitat și previzibil, se pot reciti numeroasele sonete ale lui Victor Eftimiu.

Nu e mai puțin adevărat că nici corsetul formei nu dăunează obligatoriu. Altfel de unde atâta interes, de pildă,

305 pentru muzica barocului, pentru o ureche neinstruită aparent asemănătoare, fie că e vorba de Tartini, de Telemann sau de Cimarosa? De notat, de asemenea, că sonata muzicală, rondoul, nu plictisesc pe nimeni prin formulele lor repetitive. Forma fixă obligă și ea nu numai la disciplinarea gândirii poetice dar permite celor înzestrați peste medie -și ingenioase construcții care, fără a încălca regulile, se dedau la inovații sau configurări de multe ori fertile ca poeticitate și tehnică. Așa cum se poate observa la un sonetist pe nedrept ignorat azi, Tudor George, autor al unei splendide „Coroane de sonete", alcătuită din șaisprezece poezii, unde se combină, de fapt, regulile sonetului cu acelea ale glosei.

Chiar dacă nu mai e în grațiile publicului cultivat, din când în când, cum se vede, poeții se mai lasă fermecați de măsurile și de rimele sonetului. Vreme de cinci ani, între 1997 și 2001, Vasile Preda a meșterit la un ciclu intitulat ambițios **Ultimele sonete, închipuite, ale lui V. Voiculescu** (Societatea Scriitorilor Militari, 2003). Un omagiu adus nu numai acestei poezii cu formă fixă ce a cunoscut câteva metamorfozări importante de-a lungul timpului și a prilejuit remarcabile creații în mari literaturi ale lumii - cea italiană, franceză, engleză sau spaniolă, în același timp, o încercare de a se înscrie într-o ordine glorioasă. Shakespeare a scris 154 de sonete. între 1954 și 1958 (coincidența face ca travaliul poetic să fie de cinci ani la ambii poeți români), prin

Vasile Voiculescu, literatura română adăuga un număr de nouăzeci de piese acelora, celebre, ale Marelui Will: **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de V. Voiculescu.** Se știe, printre altele și din frumoasa

306 prefață a lui Gheorghe Tomozei la antologia **O sută de ani de sonet românesc** (Editura Albatros, 1978), că Voiculescu, „încrezător în încifrările cabalistice ale sonetului", s-a pomenit „caligrafiindu-și îngemănat inițialele V.V.=W și refăcând monograma ilustrului Will". Filiația urmărită de Vasile Preda este clară. Atașat prin prenume de autorul **întrezăriririlor,** mai rămânea ca materia poetică să se ridice la înălțimea moștenirii artistice a iluștrilor înaintași.

Vasile Preda s-a născut pe 24 noiembrie 1951, în comuna Lunguletu, Dâmbovița, și s-a stins din viață prematur, pe 31 mai 2003. S-a făcut, din păcate, prea puțin cunoscut prin cărțile lui anterioare. Natură discretă, ba chiar cu destule timidități, nu a făcut ceea ce îndeobște scriitorii întreprind pentru opera lor. N-a cultivat criticii literari, nu s-a implicat în promovarea, prin acele obișnuite stratageme de atragere a atenției, a volumelor pe care le- a editat, nu a prea frecventat lumea literară și cu atât mai puțin pe aceea care dă note și face ierarhii. Așa se întâmplă că, în ciuda talentului și a inspirației de a adopta uneori subiecte la modă, a rămas extrem de puțin come itat. O listă cu volumele sale cuprinde, la poezie, **Paznic de vise** (1978), **Baladele locotenentului Sanchi Panza** (1982) și un ciclu remarcabil de poeme, între care câteva sonete, într-un volum

colectiv, **101 poeme de dragoste** (1995), iar la proză, romanele **Constelația de dincolo de ape** (1980), **Gloria fără întoarcere** (1985), **Acest trecut a fost cândva viitor (1988), Mai sus de cerul albastru (1989), Privind spre steaua iubirii (1989).**

Mai e de spus că Vasile Preda a fost un excelent meșteșugar al versului, servindu-se cu o rară îndemânare

307 de tot ceea ce prozodia de tip clasic îi putea pune la dispoziție. Versul modern nu l-a prea atras, fiind o personalitate aplecată spre construcție și spre formă în general. Era cunoscător de matematici și de filosofie greacă - ceea ce explică întrucâtva această înclinație iar către sonet venea nu numai cu această zestre ci și cu o solidă aprofundare a istoriei și teoriei acestei specii poetice ca și cu lecturi bine însușite din gânditorii renascentiști.

Proiectul e la prima vedere peste măsură de cutezător. Și, de fapt, cu toate cele spuse în rândurile de mai sus, aproape cu nimic anticipat de opera anterioară, în afară de simțul formei și al prozodiei clasice, evidente în ce scrisese. El continuă seria Shakespeare-Voiculescu și include tot nouăzeci de sonete, reluând numărătoarea de acolo de unde o lăsase V. Voiculescu (care, la rândul său numerotase începând de la 155, CLV), adică de la 245 (CCXLV), și ajungând la 335 (CCCXXXV). La acestea se adaugă încă nouă, situate în afara ciclului și numerotate de la I la IX, grupate sub titlul „Apocrife”.

Sonetele lui Vasile Preda realizează însă o schimbare tematică. Ele se apropie mai curând de

Voiculescu cel din volumul **Clepsidra,** decât de cel din sonetele luate ca pretext. In **Clepsidra,** V. Voiculescu scrie așa: „Am căzut fiindcă m-ai smuls Tu din Tine,/ Pentru că m-ai svârlit am căzut.../ Așa strigă toată eternitatea din mine./ Umple- mă cu păcat, umple-mă cu rușine,/ Sfânt am fost, sfânt rămân, ca la-nceput,/ Vina mea s-a iscat în lut./ Eu, a patra-ți ipostază, țip din ruine:/ Cine, Doamne, mă va pune la loc? Cine?" Ceea ce trimite la alt orizont decât cel al erotismului care alimentează sonetele, cu toate implicațiile mistice ale acestui erotism.

308

Cât despre Shakespeare el e abandonat în favoarea unei problematici profund filosofice, teologale, dar îmbrăcând turnura unui foarte acut, tragic conflict cu Demiurgul. La Vasile Preda dragostea, predominantă la Shakespeare, foarte prezentă la Vasile Voiculescu, fie sub aura profană, fie sub cea mistică, nu există. Nici dragostea de Dumnezeu, pur ecumenică și fără extazele unui Ioan al Crucii, nu are ecouri în această poezie încrâncenată și, în mod uimitor, senină totodată, de o resemnare nemulțumită în fața unui mister pe care poetul, în postura unei ființe gânditoare, interogative, nu-1 poate pătrunde. Taina este impenetrabilă în ciuda inițierii în secretele filosofiilor vechi, centrate pe ideea de Unu, pe principiul trecerii Unului în Doime și al împlinirii în Treime, după doctrina lui Parmenide și a Școlii pitagoreice. „Când frământai lumină cu pământ/ Au nu știai că nu se pot uni/ Că nici Cuvântul nu le va lipi/ Și se vor destrăma subțire-n vânt?// Când

dintru mine ai zidit pereche,/ Au nu știai că pui în ea trădare,/ Că Unul un-doit din sine moare/ Și orice clipă nouă va fi veche?" scrie în sonetul „CCLIX (269)“.

Volumul are o construcție gândită în așa fel încât ordinea să capete semnificație dublă, atât în traseul către cunoașterea de sine prin interogația obstinată, adresată divinității, cât și în tradiția filosofică: părțile se numesc *„Physica”, „Metaphysica”* și *„Apostasia”,* aceasta din urmă grupând apocrifele.

E multă furie în poezia lui Vasile Preda. E revolta ființei pământești aspirând la ceva din nemurirea divină și la ceva din cunoașterea rezervată Ființei supreme. „Chiar după prima zi ai zis că-i bine,/ Deși ne-binele nici nu era/ Și nici copacul care îl urzea/ Nu-și îndreptase rodul către

309 mine" scrie în sonetul „CCLXXIV (274)“. E o distanță uriașă de la arghezianul „Vreau să te pipăi și să urlu: Este!" la certarea aceasta, provocată de imperfecțiunea și becisnicia făpturii de țărână care se simte poetul, conștient prea dureros de scurta sa trecere prin miracolul lumii din care nu-i e dat să înțeleagă, de fapt, nimic. Ba mai mult, plutește, monstruoasă, și amenințarea Uitării: „Și chiar mă vei uita pân’ la sfârșit?/ Când osul meu se va fi stins în ceață/ Când până și lumina se dezvață/ Și-și odihnește mersul ostenit?" („CCLXXVI, 276"). E, desigur, aici, în această imagine a luminii care-și odihnește mersul, o trimitere la moartea Universului.

Sunt câteva întrebări fundamentale care fac substanța poeziei lui Vasile Preda: Ce e Ființa? Ce e ființarea? Ce e Unul? Ce e devenirea și care e

limita ei? Ce e spiritul? Ce e materia? Dar cea mai importantă pare a fi „De ce suntem?" Aceasta din urmă pare a zădărnici toate răspunsurile care s-ar putea formula pentru primele. Căci inconvenientul de a te fi născut este văzut în aceste sonete ale amărăciunii ca nedreptatea de a te fi născut. Nu e întâmplător că aproape toate strofele de început se termină cu semnul interogației, iar cele care nu-1 conțin în prima strofă îl includ oricum într-un vers din cele paisprezece. „Unde mă aflu, ce înseamnă-Aici/ Și ce-i în jurul care mă absoarbe/ Spre orizonturi tot mereu mai oarbe/ Pe care mai departe le ridici?", debutează sonetul „CCCXX (320)“.

O căutare de sine mereu pusă în lumina nemiloasă a eternității este sursa unei situări în nefericirea de a fi copia imperfectă a entității divine. „In mine unde stă perfecțiunea?/ în moarte, -n neputință, în uitare,/ în deget sau în mintea stricătoare/ Cu care pipăi speriat genunea?/

/ Cui parte sunt și unde e întregul/ Care privește-n sine, liniștit,/ Unde-și încheie bolta, fericit,/ Obrazul sfânt pe care eu sunt negul?" scrie în sonetul „CCXCVI (296)”. De ce?-ul existenței este patima, adică suferința, cea mare a oricărui nemulțumit cu răspunsurile simple, care se avântă către arcanele gândirii. Este partea cea mai vibrantă a poeziei lui Vasile Preda, este lamentația crudă, dureroasă, lipsită de speranță în încercarea de a străpunge granițele cunoașterii, de a intra în orizontul mut al Logosului. Năzuință irealizabilă

din cauza limitării la un singur sens a curgerii, ceea ce înseamnă imposibilitatea de a alege: „M-ai smuls din Timp și mi-ai dat brânci la vale/ Și-n colbul de secunde m-ai lăsat/ Pe-un singur drum ce curge necurmat/ Către prăpastia ce-ai pus în cale" („CCLXXXII, 282").

Nu e numai omul pus sub semnul provizoratului fără de sens al fiirii ci orice ține de viață. Sonetul „CCLXXXIII (273)“, „sau Sonetul Frunzei", cum este subintitulat, dă seamă de această așezare a ființei umane sub specia a toate care se nasc și mor: „Tu ce-ai păcătuit, rotundă frunză,/ Pe ramul tău blând atârnat spre soare,/ Ce vrei să știi din Taina asta mare/ De coasa toamnei vine să te tunză.// Cine te-a scos din mugurul tăcut,/ din coaja- ntunecată și cuminte,/ Pe tine către viață cin’ te minte/ Ca să te-ntoarcă putrezită-n lut?" Pornind de aici, versurile pe care Vasile Preda le scrie despre moarte (poate ar trebui grafiat cu majusculă) îmi par printre cele mai tulburătoare din literatura lumii. Moartea se înfățișează, până la urmă, ca fiind tema subiacentă, obsesivă, a sonetelor, acolo unde referirile la acest final al existenței, așa cum o concepem în dimensiunea noastră perceptibilă,

311 nu sunt explicite, directe. „Și-ncerc s-ating cu degetul înaltul./ Ci gândul lasă-mă să mi-1 omor/ Pe-această piatră, -n care mă cobor." („CCLVIII, 258"), „Mi se întâmplă viața tot mai rar/ Și moartea mi se-ntâmplă tot mai des,/ Ciudate reguli alte ițe țes/ Și alte numere răsar din zar." („CCLIX, 259"), „învăț mereu să mor, atâta pot,/ Și să gândesc cum gândul se destramă/ Când vrea să

treacă o anume vamă// Pe care-ai pus-o-ntre Nimic și Tot" („CCLXIV, 164"), „Și numai necunoașterea sporesc?/ Oare nu sunt chiar Moartea pe pământ,/ Care există doar pentru că sunt?" („CCXC, 290”).

Aceasta nu e o poezie religioasă sau cel puțin nu în sensul pe care îl cunoaștem până acum. Poetului nu-i lipsește conștiința divinității dar îi lipsește credința în aceasta. Mai exact, nădejdea credinciosului obișnuit. Este gândul unui agnostic pios și eretic, plângerea unui întrebător care știe că Taina nu i se va deschide niciodată. Ultimul sonet, cel cu numărul „CCCXXXV (335)“, face o întoarcere la materialitatea curgerii, văzută heracleitic, fără nici o influență spirituală: „Perechea viață-moarte cum aleargă,/ Nimic și Tot cum curg din unu-ntr-altul/ Și- nvață iar țărâna cum să meargă!/.../ Nu-i conținut, nu e întreg, nici parte,/ Nu e Aici, nici Peste Tot nu este,/ Ci doar mișcarea merge mai departe/ Și o vibrație ce dă de veste;/ Doar gândul stă, împătimit și rece/ Și lumea peste sine se petrece!"

Dumnezeul lui Vasile Preda e străin de lumea pe care a creat-o, iar separația aceasta - pe care o cunoaștem, de altfel din miturile despre *Deus otiosus* - ar putea fi îndreptată, poate, la un nou ciclu al Creației, care ar urma să fie împlinită într-un alt orizont, într-o altă dimensiune,

312 care e chiar cea a Veșniciei: „Și dacă rob îți sunt și fiu de tină/ Și închinarea e destinul meu/ Mă iartă, dar, de drumul ăsta greu/ Și mă zidește iarăși în lumină!" (Sonetul „CCLXVII, 267”).

Cititorul va observa imperfecțiuni în sonetele lui Vasile Preda, va putea să constate gânduri

insuficient șlefuite poetic sau neîndeajuns susținute din punct de vedere tehnic. Plecarea sa neașteptată - în mod straniu anticipată de unele dintre versuri, chiar în detaliul ei clinic; e drept, drapat în veșmântul versului, caz care amintește și de alte asemenea coincidențe din istoria artei - a făcut ca proiectul acesta să rămână nefinisat așa cum l-ar fi vrut autorul, care încă se gândea la revizuirea textelor și la aducerea lor în forma cea mai potrivită. Probabil că întâmplări de felul acesta fac parte din destinul unor astfel de cărți care vor cu tot dinadinsul să treacă de hotarele îngăduite umanului.

Cu lipsa ei de speranță venită din cunoaștere beată de absolut dar și de luciditate, din conștiința finitudinii f i a trecerii întru Nimic, poezia lui Vasile Preda mi se pare unul dintre cele mai tragice mesaje filosofice, poetice și umane pe care le-am citit vreodată. Ea este, se vădește o dată cu dispariția autorului ei, o sfâșietoare biografie spirituală. A poetului ca om, a omului ca om, în ultimă instanță.

2004

CUPRINS